37 A
f. XX
Pamph
Art
Paint
M

La estética de la pintura y la crítica pictórica

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO. É ILMO. SEÑOR

D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

EL DÍA 31 DE MARZO DE 1901

MADRID
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET
IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
Calle de la Libertad, núm. 29

1901

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/laestticadelapin00menn

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO. É ILMO. SEÑOR

D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

EL DÍA 31 DE MARZO DE 1901

277598
19 9 32

MADRID
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET
IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
Calle de la Libertad, núm. 29

1901

CAMBRIDGE BIBLICAL SCHOOL
LIBRARY

DISCURSO

DEL EXCMO. É ILMO. SEÑOR

D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

SEÑORES:

Nunca como en esta ocasión me he sentido necesitado de indulgencia. Y esto no sólo por el natural temor de levantar mi voz profana en el recinto de esta Academia, de tan gloriosa historia; restauradora y conservadora de la cultura artística en España durante más de siglo y medio; sino por la especie de remordimiento que me abruma, á causa de haber dilatado tanto, no obstante vuestras benévolas insinuaciones, el cumplimiento del deber reglamentario que ordena presentar el discurso dentro de un plazo que os habéis dignado prorrogar una vez y otra, sin duda porque estábais persuadidos de que en mi tardanza no tenía parte alguna la fea ingratitud al honor tan grande como inesperado que vuestros votos me habían concedido, sino la dura y constante labor literaria que embarga mis horas, y el justo recelo que á todo el que no es artista de profesión y llega á esta noble casa sin más ejecutoria que el vago título de crítico, ha de infundirle el tomar asiento entre artistas verdaderos, á quienes su propia estética genial y espontánea, corroborada por la pericia técnica, debe de hacer mirar con cierto desdén las lucubraciones teóricas y eruditas de los que quizá haríamos mucho mejor en reducirnos al oficio de meros contempladores de las maravillas que ellos crean. Yo mismo, Señores, en la región del arte literario, la cual he frecuentado más y en que me reconozco menos forastero, muchas

veces me he reído de las dogmáticas simplezas que suelen enunciar acerca de la poesía y sus géneros tratadistas famosos de filosofía del arte, y otras personas doctas y graves, insignes acaso en la ciencia pura, pero que ni han sentido jamás la sincera emocion estética, ni son capaces de juzgar con espíritu desinteresado una obra de arte, ni de apreciar el valor de los elementos formales, ni mucho menos, de penetrar en los misterios de la concepción poética. Y si esto acontece tratándose de la literatura, arte universal y popular por excelencia, cuyo instrumento, que es la palabra, está al alcance de todo el mundo, y cuya preceptiva sencillísima fácilmente se aprende ó se adivina con un poco de observación y de lectura, más bien de los modelos que de los libros doctrinales, ¿qué ha de acontecer en las artes del dibujo y en la música, que exigen un aprendizaje técnico tan especial y laborioso, y cuyos arduos procedimientos presuponen, las más veces, una disciplina científica, sólida y severa? Si todo el mundo conviene en que es mucho más fácil juzgar una comedia ó una novela que un cuadro ó una estatua, y lo confirma el hecho de haber existido tantos y tan excelentes críticos literarios desde la antigüedad más remota, y ser, por el contrario, tan pocos los escritores que son dignos de leerse y aun de mencionarse entre los que han juzgado las producciones de las demás artes; y con todo, se dan en la crítica y en la teoría literaria tales aberraciones, ¿á quién puede sorprender el descrédito en que ha caído entre los artistas la ciencia estética, juzgándola por el estragado y perverso gusto de muchos de sus cultivadores? Razón tienen en burlarse de ellos como se burlaba Anibal de aquel filósofo griego que venía á enseñarle, en forma escolástica, el arte de la guerra. Muchos serán los que asientan al dictamen del más genial y poderoso de los críticos de arte en nuestro tiempo, cuando afirmó resueltamente, al principio de una de sus conferencias, que no se debía hablar sobre el arte y que ningún verdadero pintor había hablado jamás del suyo. Pero conviene advertir, en obsequio de la eterna é irreductible antinomia, que

cuando esto escribió Ruskin, llevaba publicados más de 30 volúmenes de crítica artística y de esto principalmente siguió escribiendo en su larguísima y aprovechada vida.

No: la crítica y la estética son legítimas y existen por necesidad lógica, pues no hay operación de la mente humana en que el juicio no intervenga, y menos que en ninguna otra podía faltar su asistencia en aquella obra simbólica y suprema que agota el contenido del espíritu y deja entrever misterios inaccesibles al razonamiento discursivo; pero que no es ciego furor ni visión de iluminado, sino plácida luz intuitiva que baña la realidad con los esplendores de la razón. Así la línea, hija del pensamiento, circunda amorosamente á la materia y la somete á sus leyes, y la reduce á la categoría de la forma. El arte, que es energía, virtualidad activa, capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario y lo universal, y al crear una representación ideal del mundo, transciende, es verdad, los límites de la especulación dialéctica, pero se da la mano con la ciencia en sus manifestaciones más altas, en lo que tiene de adivinación y de presagio.

No he de negaros que de tal estética soy adepto, y que considerando el arte como obra soberanamente reflexiva, y no como producto de una fuerza ciega é inconsciente, no concibo obra alguna artística digna de este nombre que no pueda ser críticamente interpretada conforme á ciertos cánones que preexistieron en la mente de su autor, aunque él propio no se diese cuenta clara de ellos. Explícita ó implícita, manifiesta ó latente, todo artista tiene su teoría, aunque las más veces no la razone; y ella impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Si es una concepción estrecha y temporal, quedará condenada á eterna é incurable medianía, por brillante y fastuosa que sorprenda los ojos. Si es grande y humana, aunque parezca humilde, romperá los lindes del tiempo y del espacio, y hablará con acentos inmortales á las generaciones venideras, guiándolas en el ascenso á la pureza ideal, en la reintegración de la armonía

natural del sér, fin supremo del arte, entrevisto ya por Platón en el *Philebo*.

El divorcio entre la teoría y la práctica ha traído aquí, como en todos los órdenes de la ciencia y de la vida, consecuencias funestas y desastrosas. Por una parte, los estéticos y los críticos, volviendo las espaldas á la técnica, y encastillándose en los principios absolutos, han caído en un dogmatismo superficial y pedantesco, cuya vaciedad resulta clara en cuanto se desciende á las aplicaciones. Y en cambio los artistas faltos de ideal y que se creen emancipados de toda metafísica de lo bello, no están libres de caer en otra servidumbre más dura; en el empirismo de taller, en las recetas del oficio, en el *dilettantismo* frívolo, en el olvido del grande y severo arte de la vida, en la tentación industrial que por donde quiera les acecha, y que puede conducirles á la reproducción de formas anticuadas y sin sentido, ó á la creación de otras híbridas y extravagantes. Una asombrosa destreza puede dar transitorio valor á estas obras de artificio, pero nunca la humanidad encontrará en ellas el pan de su alma.

La estética, considerada como ciencia aparte dentro de la enciclopedia de las ciencias filosóficas, nació ayer, y quizá adolece de un vicio de origen. Fué concebida en pura intelectualidad, y creció y se desarrolló casi siempre dentro de escuelas exageradamente idealistas, que si no anulaban el concepto de la forma, que es el elemento individual y libre en el arte, le tenían á lo menos por secundario. Tras de los excesos del idealismo vino la reacción realista, no menos violenta é intemperante; pero ya comienza á entreverse una solución armónica. No tengo autoridad para decidir si el advenimiento de esta nueva disciplina científica ha sido provechosa en algo para los artistas; pero lo que afirmo sin vacilar es, que ha ennoblecido y magnificado la crítica; que ha aguzado la vista y el oído en la multitud contempladora; que ha contribuído á extender el culto del ideal, y ha hecho, por lo tanto, obra de educación humana, que jamás se hubiera logrado con la antigua y seca preceptiva.

Justo galardón de los críticos dignos de tal nombre debe ser la estimación de los artistas. Por eso en Academias como ésta se les guarda honroso puesto, y dignamente le ocupó mi predecesor ilustre, D. Manuel Cañete, docto investigador de los orígenes de nuestra escena, íntegro y severo juez de la producción dramática de su tiempo, conocedor profundo de la historia y de la técnica del teatro, versado en todo género de literatura, hábil y correcto escritor en prosa y en verso, á quien sus predilectas ocupaciones literarias no impidieron mostrar en opúsculos, por desgracia poco numerosos y todavía dispersos en revistas y periódicos, su buen gusto y fino tacto en la apreciación de las obras de las demás artes y el sincero y generoso entusiasmo que sentía por todas las obras del ingenio humano, y que comunicaba á los demás con la simpática vehemencia de su carácter.

Heredero yo de su sitial académico, no por méritos propios, sino por vuestra benevolencia, he buscado para este discurso materia análoga á la que él profesaba y yo profeso, y no ajena de la sección en que quisísteis colocarme, aunque honradamente debo confesar que en todas me parece ser intruso. Hablaré, pues, aunque con rapidez, de lo que fué la estética de la pintura y la crítica pictórica, en los tratadistas del Renacimiento, fijándome especialmente en los españoles, y procurando abreviar ú omitir lo que ya he consignado en estudios anteriores.

I.

La crítica artística, en cualquiera de sus manifestaciones, es tan antigua como el arte. Se da más ó menos oscuramente en la mente del creador y en la mente del contemplador. es una expansión del sentimiento estético que se interroga á sí mismo. Ya el antiquísimo pintor Apolodoro, de quien dice Plinio que abrió

las puertas del arte, componía versos satíricos contra su émulo triunfante Zéuxis Heracleota. Las tradiciones algo pueriles que Plinio consigna sobre el certamen ó competencia entre el mismo Zéuxis y Parrasio, arguyen un estado rudimentario de crítica, en que se concedía el principal valor á la fidelidad de la reproducción material. Pero los verdaderos orígenes de la enseñanza técnica parece que han de buscarse en aquella primera escuela pública del arte *graphica*, establecida en Sicyone por autoridad y consejo de Pamphilo, maestro de Apeles, con el carácter de obligatoria para todos los hijos de familias ingénuas (1). Sabemos por testimonio de Aristóteles en su *Política* (VIII, 3) que esta enseñanza no se limitaba á los elementos del dibujo, sino que tenía algún carácter estético puesto que daba reglas para juzgar las obras de las bellas artes. Más eficaz debió de ser, sin embargo, la educación que se recibía en las plazas y en los pórticos, en el Pecile y en el Cerámico, poblados de obras maestras, habitados por un pueblo de estatuas; y en las oficinas de los artistas mismos, donde pasaban sin duda pláticas de filósofos, de sofistas y de conocedores, de las cuales logramos un trasunto en las que Xenofonte refiere como tenidas por Sócrates en el taller del escultor Cliton y en el del pintor Parrasio. Sabemos por testimonio de Plinio que existieron numerosas obras preceptivas, *sobre la pintura, sobre la simetría, sobre los colores*, debidas algunas á pintores muy célebres como Apeles, Protógenes y Euphranor. Y el mismo compilador latino, inapreciable en esta parte á pesar de su sequedad y falta de inteligencia artística, nos ha conservado algunas de las ideas de estos antiquísimos preceptistas. Así, por ejemplo, nos deja entrever que Antígono y Xenócrates compren-

---

(1) *Et hujus* (Pamphili) *auctoritate effectum est Sycione primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium.* (Plin. *Nat. Hist.*, lib. XXV.)

dieron profundamente el valor estético de la línea (1) que Euphranor y Apeles concedieron grande espacio á las observaciones sobre el color. Pero todo esto se ha perdido; y nada nos queda de la antigüedad, en lo tocante á doctrinas sobre las artes plásticas, que ni remotamente equivalga á los grandes monumentos de preceptiva literaria que perpetúan, á través de las generaciones y de las escuelas más diversas, el pensamiento inmortal de Aristóteles, la espléndida retórica de Cicerón, la viva y genial intuición poética de Horacio. Aun la arquitectura ha sido más feliz que sus hermanas, pues al fin conserva la vasta compilacion de Vitruvio, que si ya no tiene, como en el Renacimiento tuvo, el valor de un código artístico, puesto que la confrontación con los monumentos antiguos ha menguado mucho la autoridad de sus decantados cánones, todavía merece respeto como fuente histórica, por ser el único manual de su especie que nos resta de la antigüedad, y porque nos comunica, aunque sea de una manera oscura é imperfectísima, la tradición de los procedimientos de los arquitectos antiguos, tal como estaban consignados en una numerosa literatura que totalmente ha perecido.

Pero á falta de tratados técnicos de pintura y escultura, no puede desatenderse otro género de libros, en que la crítica artística se mostró de un modo más popular y menos sistemático, y que son fehaciente testimonio de la unión fecunda y estrechísima que ligó en la antigüedad las diversas manifestaciones de la belleza, unión que por lo tocante á la literatura, se perdió de todo punto en los tiempos medios, y no volvió á lograrse hasta los días felices del Renacimiento. La descripción de objetos artísticos, comunmente ficticios, pero no imposibles, es muy antigua en la

---

(1) *Haec est in pictura summa sublimitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis: sed in quo multi gloriam tulerunt. Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se: ostendatque enim quae ocultat.*

poesía griega, y aun puede decirse que se remonta á su fuente épica. con el *escudo de Aquiles* en la *Iliada,* y el *escudo de Heráclés* atribuído á Hesiodo. Pero lo que había sido, en esta poesía primitiva, símbolo admirable del trabajo humano estética y libremente realizado, se convirtió en alarde de artificiosa y elegante destreza en las pequeñas composiciones tan hábilmente cinceladas, de los poetas alejandrinos, de los bucólicos sicilianos Teócrito y Mosco, en las oditas del falso Anacreonte y en otros líricos menores que intentaban rivalizar con el gusto amanerado de los estatuarios, de los pintores y de los artífices de bajos relieves, de quienes recibían, y á quienes prestaban, alternativamente, su inspiracion tibia é ingeniosa «*spirantia mollius aera*». La *Antología* griega está literalmente atestada de cestillas, copas y dísticos. Llega una época en que las estatuas y los cuadros van acompañados siempre de inscripciones métricas, de verdaderos *epigramas*, que revelan muchas veces un gusto sutil y refinado, y suplen quizá con ventaja la pérdida de los tratados doctrinales. En aquella colección se encuentran celebrados innumerables veces, y por diversos poetas, los mármoles y las tablas que la antigüedad admiró más: la vaca de Myron, la Venus Cnidia de Praxiteles, la Venus Anadyomena de Apeles, el Filoctetes de Parrasio.

Simultáneamente con la crítica de los poetas aparece la de los *periegetas* y la de los sofistas. Llamó la antigüedad *periegetas*, no sólo á los viajeros geógrafos, sino muy especialmente á los viajeros arqueólogos ó *dilettantes* de arqueología, que ahora decimos *excursionistas.* El interesantísimo viaje artístico de Pausanias es hoy para nosotros la única muestra de este género de literatura; pero hubo otras, señaladamente los libros de Polemón, que á juzgar por los considerables fragmentos que de ellos restan (1) debían de tener, con más juicio propio y mejor estilo, el

(1) Véanse en la colección de C. Müller *Fragmenta Historicorum Graecorum,* vol. III (págs. 108-148) precedidos de una sabia disertación d Preller.

mismo encanto de curiosidad que tienen los de Pausanias, á quien puede llamarse anticuario, mitólogo, *cicerone*, cualquier cosa, menos crítico. ¡Así y todo, cuánto vale para nosotros su abundancia de detalles precisos y positivos sobre grandes monumentos de arte que hoy solo viven en sus imperfectas descripciones! ¡Cuánto más debemos estimarla y agradecerla que toda la vana locuacidad de los retóricos, juzgando obras, que acaso no habían tenido ser más que en su fantasía declamatoria!

Extinguido el grande arte pictórico, cuya última muestra parece haber sido, en tiempo de Julio César, la *Medea* de Timomaco, creció el número de aficionados y coleccionistas, al mismo paso que la producción de obras maestras se extinguía, ahogada por la corrupción del gusto y por el lujo brutal del Imperio. Multiplicáronse las galerías particulares de mármoles y de cuadros; el furor de la *colección* llegó á despojar hasta los templos en obsequio de los gustos caprichosos de Tiberio, de Calígula, de Nerón y de Adriano: nacieron en una ú otra forma esos panteones del arte llamados *museos,* que las grandes épocas artísticas no han conocido nunca: y la curiosidad insaciable y móvil, el *dilettantismo* alambicado, el ansia de goces nuevos, y á las veces más sensuales que estéticos, propia de las sociedades caducas, puso en moda los géneros y escuelas más diversos, desde las pequeñas tablas realistas de Piréico, hasta las grandiosas reliquias del arte arcaico. Al mismo tiempo, la literatura, entregada á las hábiles manos de retóricos y sofistas, faltos de fe en todo ideal, pero aventajadísimos en los raros y exquisitos primores de la expresión, intentó, en medio del agotamiento de todos los temas y recursos, rivalizar con la pintura, precisamente cuando la pintura había muerto; pintar con palabras, y producir, mediante artificiosa selección y combinación de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas. Nació entonces, ni más ni menos que la hemos visto renacer en nuestros días, una escuela entera de escritores pintorescos y coloristas que, materializando la frase y sometiendo á violentas contorsiones la lengua griega y la latina, logran á

veces invenciones ingeniosas, creando un estilo nuevo, que no carecería de picante sabor para el estragado paladar de nuestros contemporáneos.

Uno de los géneros que más convidaban al impresionismo de los sofistas y á la temeraria competencia de la palabra con el color y con la línea, era la crítica ó más bien la descripción de cuadros y estatuas. El peligro era menor cuando se trataba de describir objetos de arte que realmente existían, y cuando la impresión era profunda y sincera, como lo fué en Luciano al interpretar el cuadro de Aetión, que representaba las bodas de Alejandro y Roxana, ó en la descripción, no ya graciosa, sino bella, de un cuadro de Zéuxis, que representaba á la hembra del Centauro amamantando á sus pequeñuelos. Como lo fué, sobre todo en Dión Crisóstomo, cuando en su oración *Olímpica* puso en boca de Fidias su propia estética, estableciendo muchos siglos antes que Lessing la diferencia capital entre las artes plásticas y la poesía, entre la imitación de una forma sola y de un solo momento, y la imitación de formas varias y fugitivas, en reposo ó en movimiento. Otra teoría de las más célebres de Lessing, la del desnudo estatuario, se encuentra ya en germen en este pasaje de los *Icones* de Filóstrato (I, 29): «Los Lidios y los demás bárbaros, encerrando la hermosura del cuerpo entre vestiduras, piden á los tejidos un ornato que debían pedir á la naturaleza.»

La profundidad de la inteligencia poética y el brillo de la representación artística, son condiciones que nadie, sin injusticia, puede desconocer en este célebre libro de las *Imágenes* de Filóstrato, compuesto en los primeros años del siglo III de nuestra era, con apariencias de catálogo descriptivo de una galería de cuadros que poseía en Nápoles un aficionado amigo del autor (1). Á grandes

(1) *Philostratorum et Callistrati opera recognovit Antonius Westermann... Parisiis, editore Ambrosio Firmino Didot,* 1878. Las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Mozo y Calistrato, ocupan desde la pág. 338 á la 424.

controversias ha dado ocasión este tratado, no menos que los demás de Filóstrato, concediéndole unos valor histórico, mientras que otros le relegaban á la categoría de los libros de pasatiempo y de los ejercicios retóricos, estimando las *Imágenes* como una novela artística, al modo que la *Vida de Apolonio de Tiana*, compuesta por el propio autor, es una novela filosófica. Y sin embargo, no han faltado críticos de alto sentido estético y arqueológico, como Winckelmann, como Lessing, como Ennio Quirino Visconti, como el gran Goëthe, que han admitido por legítimos los cuadros de Filóstrato. En cambio, otros le acusan de confundir á cada momento las condiciones de la pintura con las de la poesía, imaginando asuntos que gráficamente son imposibles, y reuniendo en un mismo cuadro momentos diversos de una acción. La opinión más corriente y autorizada hoy se inclina á suponer que en el libro de Filóstrato hay una pequeña parte de verdad y de observación directa, y otra parte mucho mayor de ficción retórica; pero como es imposible deslindar con precisión ambos elementos, el testimonio de Filóstrato no alcanza más que un valor histórico muy relativo, y sólo puede ser alegado en último lugar y con todo género de precauciones.

Pero aparte de la curiosidad arqueológica, hay en el libro vislumbres de doctrina estética que no han sido inútiles para la especulación futura. El principio de la invención artística nadie entre los antiguos le expuso con más detención y claridad que Filóstrato, distinguiendo en ella dos grados, uno del cual todos los hombres participan, y es la facultad creadora de imágenes que no salen fuera del espíritu, y otra peculiar de los artistas, que no imitan sólo con el ingenio, sino también con la mano. Pero el principio de la imitación no explica todo el arte. Filóstrato admite una facultad superior y *más sabia*, que llama el *demiurgo de la imitación*. Esta facultad es la fantasía artística. El artista que, como Fidias, quiere presentarnos la imagen de Zeus, es preciso que antes en su fantasía la haya visto, con el cielo, las horas y los astros; y el que pretenda hacer el simulacro de Palas Atenea, debe

haber abarcado antes en su pensamiento la prudencia, la sabiduría y el ademán gallardo con que la diosa misma se lanzó del cerebro de Zeus. No hay efigie ni simulacro que pueda igualar las representaciones de la mente humana. En una palabra, para Filóstrato, el ideal es inagotable. Para Filóstrato, de quien lo tomó probablemente nuestro Céspedes, Dios era *el gran pintor del mundo*, así como para otro retórico llamado Himerio, Dios era *el gran sofista de los cielos.*

Sus observaciones técnicas son también dignas de aprecio. Aun concediendo (acorde con el general sentir de la estética antigua) notable superioridad y ventaja al dibujo sobre el color, no desdeña los atractivos de éste, ni es insensible al efecto de sus contrastes y armonías, y hasta comprende, ó más bien adivina, la magia con que puede representarse el aire interpuesto (καὶ τὸν αἰθέρα ἐν ῳ τάυτα).

Conforme á estas nociones artísticas procedió Filóstrato en la descripción ó invención de sus cuadros, que para ser en todo sospechosos, no llevan nunca nombre de autor ni indicación de tiempo. Parece que el cuadro, caso de haber existido, no sirve más que de pretexto para aquella especie de desarrollo oratorio ó más bien poético, para aquel ejercicio de clase que en los antiguos manuales retóricos, en Hermógenes, en Theón, en Aphtonio, se designa con el nombre de *ecphrasis,* sección muy principal de los *progymnasmata.* Con menos ingenio, habilidad y gracia que Filóstrato le cultivaron otros retóricos, v. gr., Libanio y Nicolás, de quienes quedan muchas descripciones de estatuas. Catorce describió Calistrato, cuyas *Ecphrases* suelen imprimirse con los *Icones* de Filóstrato. Pero el más celebrado de los imitadores de éste fué su descendiente, Filóstrato el joven, que añadió 18 cuadros á la galería de su deudo, con un proemio que encierra consideraciones teóricas no vulgares, é insiste sobre todo en la expresión moral y en la ley de dependencia armónica entre las proporciones del cuerpo y del espíritu, porque «un cuerpo monstruoso (dice) y falto de congruencia y simetría, no es apto para

expresar los movimientos de un alma templada y bien régida.» Pero las descripciones de este segundo Filóstrato son por todo extremo vulgares, é inferiores á su propia teoría y á los ejemplos de su antepasado.

La descripción de estatuas y cuadros llegó á ser una plaga en la literatura bizantina, especialmente en los novelistas, desde Aquiles Tacio en adelante, llegando al último punto de ridiculez en Eumatho, autor de las *Aventuras de Ismene é Ismenias*. La Antología, aun en sus partes más modernas, prosigue dando entrada á innumerables composiciones laudatorias de objetos artísticos, en las cuales todavía mostraron cierto ingenio Juliano Egipcio, Pablo el Silenciario y Chrisodoro. Muchos de ellos celebran por igual monumentos paganos y cristianos; mostrando al tratar de los primeros cierto buen gusto tradicional, que suele faltarles al hablar de los segundos. Una de las más antiguas muestras críticas de arte cristiano es la descripción del cuadro de Santa Eufemia, hecha en una homilía por Asterio, obispo de Amasia. Pero el representante más notable de este género de crítica en la época bizantina, es el sofista Coricio de Gaza, que vivía en tiempo de Justiniano. Sus obras, que han sido publicadas por Boissonade, no carecen de interés para la historia del arte, tanto por las consideraciones generales que el autor expone sobre las semejanzas y diferencias entre la pintura y la poesía, cuanto por sus minuciosas descripciones de algunos edificios cristianos y de las pinturas murales que los adornaban. Este género de literatura descriptiva, cada vez más decadente, logra portentosa longevidad en Bizancio. Todavía en el siglo XIV le vemos en Jorge Paquimeres y en Manuel Phile, y todavía á mediados del siglo XV el arte de Filóstrato encuentra un imitador cristiano no despreciable en el obispo de Éfeso, Marco Eugénico, de quien se conservan seis *Icones*.

Esta longevidad pálida y triste, pero asombrosa por su duración, contrasta con el absoluto silencio del mundo latino, donde aun en los tiempos clásicos apenas se habían escrito más pág-

nas sobre las artes que algunas muy elegantes de Cicerón denunciando las depredaciones de Verres en Sicilia *(De Signis)*, y las puramente eruditas de Plinio el naturalista (libros 34 á 37), que encierran un tratado de las artes plásticas y gráficas, con ocasión ó pretexto de los metales, mármoles, colores y demás elementos que emplean. Nada hubo de original en este trabajo, que es una masa de extractos no bien coordinados; pero habiéndose perdido los libros griegos que consultó, los sustituye, aunque imperfectamente, á todos, y prosigue siendo la fuente casi única, y de todos modos la principal, para la historia de la pintura antigua. Su libro y el de Vitruvio fueron los dos grandes textos de la erudición artística en el Renacimiento; pero había entre los dos diferencia capital. Vitruvio daba preceptos que, bien ó mal entendidos, plagiados y comentados de mil modos, se convirtieron en un código inflexible, del cual procede en línea recta toda la teoría de la arquitectura seudo-clásica, que cubrió el suelo de Europa con sus fábricas por más de doscientos años. Plinio no daba más que noticias sueltas, y por consiguiente, no pudo influir ni bien ni mal en la práctica de los artistas; pero sirvió para despertar la curiosidad arqueológica, no sólo en los tratadistas italianos, sino en Céspedes, en Guevara, en Francisco de Holanda, para no hablar más que de los nuestros.

II.

El impulso vino de Italia, como era natural que sucediese. La preceptiva artística debía nacer en la tierra sagrada del arte. Dos hombres de genio maravilloso y universal puede decirse que la crearon: León Battista Alberti, con sus tres obras *De Statua*, *De re aedificatoria* y *De Pictura,* redactada esta última en latín en 1435, en italiano en 1436; Leonardo de Vinci con su *Tratado de la*

Pintura, cuyo verdadero texto no ha sido conocido hasta nuestros días (1), siendo un extracto infiel lo que se imprimió en 1651. A estos tratados capitales siguieron otros de menos originalidad, el de Miguel Ángel Biondo en 1549, los *Diálogos de la Pintura*, de Ludovico Dolce, en 1557, el *Tratado de la Pintura* y la *Idea del templo de la Pintura*, de Lomazzo, en 1584 y 1590, respectivamente; la *Introducción á las tres artes del diseño*, de Vasari. Inútil sería prolongar esta enumeración, porque el fondo de ideas estéticas es común á todos estos autores, que además se copian unos á otros sin escrúpulo ninguno. La expresión más alta de esta estética del Renacimiento se halla sin duda en las notas de Leonardo, que son parte mínima de su inmensa y enciclopédica labor, pero que no podían menos de llevar el sello de aquel espíritu sublime y armónico, en quien se juntaron todas las capacidades humanas, la invención artística y la invención científica, el genio sintético y la paciencia del investigador, la visión cariñosa de lo mínimo y la intuición transcendental de lo máximo. Este precursor de la ciencia moderna, que no sólo descubrió nuevas regiones en la física y en la mecánica, en la astronomía y en la geología, en la botánica y en la anatomía, sino que se elevó á la concepción general del método, era además un grande, un divino artista, y la ciencia en sus manos no fué más que preparación para el arte, cumbre suprema de la actividad humana. Si tuvo la ambición de la ciencia universal, no fué por mera curiosidad científica, sino para comprender y descifrar por entendimiento y por amor el enigma de la naturaleza, que es el arte latente, y convertirla en arte reflexivo, en naturaleza consciente, triunfadora y serena, en la armonía concreta y viva que llamamos belleza.

---

(1) Debe consultarse en la edición crítica de Ludwig, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus herausgegeben*, Viena, 1882. (Son los tomos XV á XVII de la magnífica colección de Eitelberger, *Quellenschriften für Kuntsgeschichte*.

En el profundo y soberano realismo de Leonardo se compenetran de tal modo el arte y la ciencia, que su genio, más que intérprete de la naturaleza, parece colaborador suyo en la obra misteriosa de la vida. Las leyes que el científico indaga y descubre, las muestra el artista realizadas bellamente en formas humanas, sabias, ricas y complejas, que, por el recóndito prestigio de la hermosura intelectual, dejan entrever un contenido inagotable dentro de la más gráfica y precisa determinación.

Algo de ésto se adivina á través de la sequedad didáctica del *Tratado de la Pintura*, pero es claro que la estética de Leonardo de Vinci, tal como puede interpretarse modernamente, más bien se deduce de la contemplación de sus obras y del sentido general de sus escritos científicos, que de las notas puramente técnicas de aquel libro. El concepto matemático de la pintura considerada como ciencia de *la línea luminosa*, no envuelve en su pensamiento la confusión del arte con la óptica ó con la perspectiva, puesto que añade la noción de la cualidad, «que es la belleza de las obras naturales y el ornamento del mundo». La pintura es arte de imitación, «porque representa directamente las obras de la naturaleza sin necesidad de intérpretes ni de comentadores»; pero para lograr tal imitación es preciso que el artista se convierta en la naturaleza mísma y dé á sus obras la intensidad de lo real. La poesía sugiere los objetos á la imaginación por medio de palabras; pero la pintura los pone realmente delante de los ojos, que reciben sus imágenes como si fuesen las de los propios objetos naturales. El cuadro debe aparecer como una cosa natural vista en un grande espejo. Resulta de aquí, en opinión de Leonardo, la superioridad de la pintura sobre la poesía, porque el poeta tiene que analizar y descomponer, al paso que el pintor puede mostrar la belleza en sí misma y en la dulce armonía y proporción divina de sus partes.

Tiene, pues, el principio de imitación en este y en otros grandes artífices del Renacimiento un sentido diverso del que vulgarmente suele dársele, puesto que la imitación implica transfor-

marse en la propia mente de la naturaleza *(transmutarsi nella propria mente di natura)*, y convertirse en mediador entre la naturaleza y el arte, estudiando por qué causas y bajo qué leyes se manifiesta en la representación «la divina belleza del mundo». Y todavía afirma repetidas veces que el arte completa, supera y engrandece las obras naturales, porque ellas de suyo son finítas, al paso que las obras que los ojos encargan á las manos son infinitas, como lo muestra el pintor en sus invenciones de formas sin número de animales, de hierbas, de plantas, de lugares. «*Todo lo que existe en el universo por esencia, presencia é imaginación, lo tiene primero en el espíritu, y después en las manos, y estas manos son de tal excelencia que crean una armonía de proporciones que satisface la vista lo mismo que pueden satisfacerla las cosas sensibles.*»

Pero esta invención de las formas armónicas no es juego pueril de la fantasía servida por la habilidad técnica. Es, ante todo, la manifestación, ó más bien la evocación del espíritu, porque *el alma es la que crea el cuerpo*. Nada hay más importante y difícil en la pintura que este género de expresión, dice Leonardo, porque no sólo la fisonomía, sino el cuerpo entero, debe hablar para mostrar lo que el personaje tiene en el alma, y los movimientos han de corresponder al acto y el acto á la pasión. La pintura es, pues, obra mental, psicología en acción, profunda y escudriñadora mirada sobre los misterios del alma, y es algo más que ésto, puesto que aspira á rehacer la unidad viva y sintética del sér humano, produciendo la ilusión de la vida íntegra, física y moral á un tiempo, pues la figura corporal, vista y considerada así, no es más que un momento de la vida del espíritu.

Tal doctrina, aunque esté en germen en el tratado de Leonardo de Vinci, no debió de ser tan clara para sus contemporáneos como lo es para los estéticos de nuestros días, aleccionados por el desarrollo posterior y sistemático de la filosofía del arte, y por el conocimiento de las obras científicas del grande artista, que han sido una de las grandes revelaciones de la erudición moder-

na (1). Pero en el fondo, nada menos que á ésto aspiraba la estética del Renacimiento, aunque los tratadistas vulgares, un Dolce ó un Lomazzo, por ejemplo, no se diesen cuenta exacta de la transcendencia de estos conceptos, y prestasen más atención á las recetas técnicas.

Una y otra cosa importaron de Italia nuestros tratadistas del siglo XVI, á quienes si no puede concederse en alto grado el don de la originalidad, es imposible negar en muchos casos el vivo sentimiento de la grandeza del arte, la sinceridad de la emoción en presencia de las obras maestras, el entusiasmo santo por la belleza, la sólida y robusta cultura clásica que los hacía capaces de alternar dignamente con los humanistas y nutría su alma de pensamientos vigorosos, sellados con el noble cuño de la antigua sabiduría y expresados en majestuoso estilo. Holanda, Guevara, Céspedes, doctos al par que artistas, pertenecían á la comunidad intelectual de Europa; eran ilustres ciudadanos de aquella república ideal que tenía en Italia su cabeza. El arte que ellos profesaban y practicaban no era todavía el arte genuinamente español, pero sirvió para educarle, y cuando estalló el volcán naturalista del siglo XVII, su lava fué gloriosamente fecunda y no devastadora, gracias en parte á la doctrina y el ejemplo de los tímidos y sabios maestros de la centuria anterior.

---

(1) *The literary works of Leon. de Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by J. P. Richter.* Londres, 1883, 2 volúmenes. Comprende más de mil y quinientos extractos metódicamente dispuestos por orden de materias. La publicación íntegra de los manuscritos ha sido llevada á cabo por Carlos Ravaisson en lo tocante á los códices de la Biblioteca del Instituto de Francia, por Lucas Beltrami (el códice del Príncipe Trivulzio), por la Academia *dei Lincei* (el códice Atlántico): este último todavía en curso de publicación. Entre las monografías á que estos descubrimientos han dado ocasión es de gran precio la de Gabriel Séailles *Leonard de Vinci, l'artist et le savant* (París, 1892). Véase también el libro de Max Jordan *Das Malerbuch des Leon. de Vinci,* Leipzig, 1873.

Carácter común á todos los preceptistas del Renacimiento, así en Italia como en España, es el abarcar en un mismo concepto estético, y aun á veces en una misma determinación teórica, las tres artes del diseño. Así lo hicieron León Battista Alberti y Leonardo de Vinci; así lo realizó, aunque no lo escribiese, Miguel Ángel; y así, entre los nuestros, Francisco de Holanda empezó por ser iluminador y acabó por ser arquitecto, y Pablo de Céspedes fué ejemplar bellísimo de aptitudes diversas armónicamente combinadas, aunque ninguna de ellas llegase al genio.

Considerada en esta unidad nuestra literatura artística, no hay duda que el libro más antiguo de ella es el diálogo de las *Medidas del Romano*, publicado en 1526 por el capellán de Doña Juana la Loca, Diego de Sagredo, no arquitecto de profesión, pero sí aficionado muy inteligente, que trajo de Italia la disciplina artística de Vitruvio casi por los mismos años en que Boscán y Garcilaso trasladaban á nuestro suelo las flores poéticas del Tiber y del Arno. El catecismo que Sagredo predicaba no era enteramente nuevo en España; pero la evolución artística estaba mucho menos adelantada que la literaria, y lo que florecía era un arte intermedio, rico de caprichosas y menudísimas labores, que en Castilla llamaron *plateresco* y en Portugal *manuelino*, arte de incomparable y pomposa lozanía, pero en el cual los accesorios enmascaraban las formas arquitectónicas y destruían la unidad del concepto estético, dando al ornato un valor independiente de la construcción. Con este arte hubo de encontrarse en conflicto Diego de Sagredo, que duramente acusa á sus contemporáneos de «mezclar lo antiguo con lo moderno por ignorancia de las medidas, cometiendo muchos errores de desproporción y fealdad en la formación de las basas y capiteles y piezas que labran para los tales edificios», de cuya rigurosa condenación no exceptúa más que á dos artífices españoles, Felipe de Borgoña y Cristobal de Andino.

El libro de Sagredo, que expone con mucha claridad y método (aunque con errores inevitables entonces por el estado del texto de Vitruvio), la doctrina del arquitecto romano, confirmándola y

explanándola con ayuda de la obra de Alberti, debió de ser muy leído no solamente en España sino en Francia donde se tradujo en 1539, siendo también el primer libro de artes impreso en aquella nación: sus ediciones en ambas lenguas pasan de diez, y no puede negarse que algún influjo tuvo en la práctica y en la dirección de las ideas de los arquitectos, cada vez más inclinados á la severidad greco-romana, tal como aquella edad la entendía. Pero este rígido dogmatismo que puede seguirse paso á paso en las construcciones, comparando á Covarrubias y Diego de Siloe con Machuca, y á éste con Villalpando, y á Villalpando con Toledo y Herrera, rara vez se manifestaba en forma de libros, como no fuesen meras traducciones, y éstas muy tardías: la que Francisco de Villalpando hizo de una parte de la obra de Sebastián Serlio boloñés (1563), la de Vitruvio por Miguel de Urrea (1582), la de León Battista Alberti en que intervino el alarife Francisco Lozano, la de Vignola por Patricio Caxesi (1593), y alguna otra.

De Pintura no se imprimió libro alguno en el siglo XVI, pero durante él se compusieron los tres más eruditos y elegantes que tenemos: el de Francisco de Holanda, el de D. Felipe de Guevara, el de Céspedes: obras que nacidas en pleno Renacimiento y maduradas por el sol de Italia, tienen una juventud y una frescura, y á veces una comprensión del alma de la antigüedad, que no se encuentra ya en los libros del siglo XVII, por otra parte tan simpáticos y en algunas cosas más españoles, de Carducho, Pacheco y Jusepe Martínez. Sólo de los primeros voy á hablar en este discurso, y en Francisco de Holanda me detendré más particularmente, porque nunca he tratado de él de propósito, y porque sus obras, inéditas hasta estos últimos años, están mucho menos divulgadas de lo que su importancia histórica y estética reclaman. Francisco de Holanda nació en Portugal, y en portugués escribió, pero sus diálogos fueron traducidos inmediamente al castellano: sus enseñanzas iban dirigidas á los dos pueblos peninsulares, según él mismo declara á cada momento: se jacta de haber sido el primero que *en España* hubiese escrito sobre

pintura, y ante tal declaración sería verdadera ingratitud dejar de ponerle en el número de los nuestros. Digamos, pues, con su sabio editor Joaquín de Vasconcellos, que «en arte y en literatura no hubo fronteras entre Castilla y Portugal hasta el siglo pasado», y procedamos al estudio de los *Diálogos*, que si no son en todo rigor el más antiguo libro de artes, compuesto en la Península, son por lo menos el más antiguo libro de Pintura.

III

Inútil es retocar lo que ya ha sido magistralmente realizado por el editor de estos *Diálogos,* el estudio de la biografía artística de Francisco de Holanda. Nacido en Lisboa por los años de 1518, hijo de un iluminador holandés llamado Antonio, heredó la tradición artística de su familia, y desde muy joven comenzó á modelar en barro. Pero de tal modo se transformó luego en Italia que volvió hecho un hombre nuevo, y pudo sin nota de ingratitud hacer arrancar de allí toda su educación, y decir que en Portugal no había tenido maestros en el dibujo ni en la plástica. Su primera iniciación clásica fué por medio de la literatura más bien que por medio del arte. La debió sin duda á los humanistas con quienes convivió en Évora, en el palacio del Infante Cardenal D. Alfonso, en cuyo servicio pasó sus primeros años; al latinista y arqueólogo Andrés Resende, al helenista Nicolás Clenardo. Cuando á los 20 años emprendió su viaje artístico á Italia, protegido por el rey D. Juan III, no sólo tenía suficiente preparación técnica sino una cultura general, una orientación de espíritu, un amor sin límites á la antigüedad resucitada, todas las condiciones, en suma, que podían hacerle en breve tiempo ciudadano de Roma. Allí vivió en el más selecto círculo artístico y social que puede imaginarse, trató familiarmente á

Miguel Ángel, á la Marquesa de Pescara, á Lactancio Tolomei, á Julio Clovio, al célebre grabador en metales y cristal Valerio de Vicenza; y este mundo es el que en sus obras hace revivir, estos coloquios son los que transcribe, en forma animada y pintoresca, con dicción tan espontánea y sencilla, con tan candoroso entusiasmo, que excluyen toda idea de ficción ó de artificio retórico, y permiten dar entero crédito á las muchas y curiosas noticias históricas que los diálogos especialmente contienen.

Cuando en 1547 volvió nuestro artista á la Península, traía, como fruto de sus viajes, el precioso libro de diseños *(Antigüedades de Italia)*, que es hoy una de las joyas del Real Monasterio del Escorial. Durante nueve años había recorrido toda Italia desde Lombardía hasta Sicilia, copiando antigüedades paganas y cristianas, edificios civiles y religiosos, obras de arquitectura militar, acueductos, fuentes y jardines, frescos y mosaicos, arcos triunfales, estatuas é inscripciones, detalles arquitectónicos, y hasta paisajes y escenas de costumbres, todo lo que podía servir al arte, de cualquier modo que fuese. «¿Qué pintura de estuque ó grutesco (dice él mismo) se descubre por estas grutas y antiguallas, ansi de Roma como de Puzol y de Báyas, que no se hallen lo más escogido y raro de ellas por mis cuadernos diseñadas?»

Tuvo Francisco de Holanda, como todos los hombres del Renacimiento, el sentido de la enciclopedia artística, pero en la práctica no pasó de dibujante é iluminador, «miniador con puntos y de blanco y negro», como él se intitulaba. No fué pintor propiamente dicho: no se conoce ningún cuadro suyo, pero en sus postreros días tuvo la generosa ambición de ser arquitecto, y lo fué sin duda, aunque teórico y no práctico, pues ni uno solo de sus estudios y proyectos llegó á ejecutarse. Eran ciertamente grandiosos, como se ve por el tratado *de las fábricas que faltan á la ciudad de Lisboa,* presentado en 1571 al rey D. Sebastián. Allí se revela no solamente el conocedor profundo de la antigüedad latina, adepto convencido y por lo mismo intransigente de un ideal

artístico de severa y sólida majestad, sino el inventor ingenioso, el hábil mecánico, que, adelantándose á su siglo, discurre con acierto sobre hidráulica y sobre higiene aplicada al saneamiento de las poblaciones, y concibe el proyecto de una nueva Lisboa, de una ciudad monumental, con templos, palacios y acueductos, canales, fortalezas y puentes, y con un sistema de vías que la pusiese en comunicación con todo el reino y fuese animando los desiertos de Lusitania donde aún se conservan reliquias de la grandeza romana, todas las cuales debían restaurarse y resurgir de sus escombros para servir de espléndida corona á la reina del Tajo.

Fuera de todo exclusivismo de escuela puede admirarse la grandeza de estos proyectos y trazas, y el entusiasmo *romano* que en todo el libro rebosa. Ningún arqueólogo ni preceptista, de los nacidos fuera de Italia, le sintió con tanto brío, aunque ya Sagredo, en 1529, convidaba á la imitación de los monumentos de Mérida, y Andrés Resende, en 1543, había tratado magistralmente de los acueductos, con motivo del descubrimiento y restauración del llamado de Sertorio en Évora. Resende, uno de los mayores humanistas hispanos del siglo XVI, varón á todas luces grande, y que lo parecería más si su conciencia crítica hubiese igualado á su saber, y no hubiera pagado más de una vez tributo á la falsa arqueología (que ha sido una de las plagas de nuestra Península) estaba ligado con Francisco de Holanda por antigua y estrecha amistad: pudo ser su consejero y su guía en muchos puntos de erudición. Y no es inverosímil tampoco que, durante su estancia en Roma, puesto que la fecha coincide perfectamente, asistiese el iluminador portugués á alguna de las sesiones de la célebre Academia de arquitectura y arqueología, que, con el principal objeto de interpretar y depurar el texto de Vitruvio, tan estragado en los códices, se reunía por los años de 1542 en las casas del Arzobispo Colonna, con asistencia de Claudio Tolomei, de Vignola, del Cardenal Bernardino Maffei, á quien llamó Paulo Manucio *homo plane divinus*, del Cardenal

Marcello Cervino, que luego fué Papa con el nombre de Marcelo II, y de otros doctos y calificados varones, entre los cuales ocupaba muy digno lugar el médico y humanista alcarreño Luís de Lucena, que tanta luz prestó á Guillermo Philandro para sus comentarios sobre Vitruvio, explicándole, entre otras cosas, la doctrina de los antiguos acerca de la duplicación del cubo.

La vida de Francisco de Holanda se prolongó hasta 1584, y no le faltó nunca la protección áulica que sucesivamente le concedieron el infante D. Luís, con quien fué de romería á Santiago de Galicia en 1584, los reyes D. Juan III, Doña Catalina y D. Sebastián, y nuestro Felipe II para quien pintó dos imágenes, de la Pasión y la Resurrección de Cristo. Son numerosos los albaláes y cédulas de estos príncipes, donde constan las mercedes hechas á Holanda, y que Fellipe II extendió á su familia después de su muerte. Su autoridad como crítico y hombre de gusto era respetada por todos, y como artista quizá se le apreciaba hiperbólicamente, puesto que Resende le llama *Lusitanus Apelles*. No parece haber tenido ninguna contrariedad grave en la vida. Y sin embargo, suele pecar de quejumbroso, y en sus libros hay un fondo de disgusto, que no ha de explicarse, como torpe y poco caritativamente lo hizo Raczinsky, por desengaños de vanidad ó de codicia fallidas, sino por el triste convencimiento de que su ideal estético no era el de sus compatriotas, lo cual hacía casi estéril su propaganda: y quizá por la desproporción que no podía menos de sentir entre la grandeza de sus aspiraciones artísticas, y los medios relativamente exiguos con que contaba para realizarlas. Cultivador de un género de arte que él mismo tenía por inferior, ni en pintura pasó de diseños y miniaturas, ni como arquitecto se le confió obra alguna, aunque ésta fuese su principal vocación. Censor severo de los eclecticismos y corruptelas que veía en torno suyo, su inmaculada ortodoxia vitruviana le redujo aquí, como en todo lo demás, al papel de teórico.

Y aun en esta parte le fué adversa la fortuna, ó por lo menos desigual á sus merecimientos. Ninguna de sus obras llegó á im-

primirse en su tiempo, ni lo fué tampoco la traducción castellana de los libros *de la pintura antigua* que había hecho, en vida de su autor, otro pintor portugués domiciliado en Castilla que tenía por nombre Manuel Denis (Diniz) (1). Texto y traducción quedaron, no solamente inéditos, sino olvidados por cerca de dos siglos, hasta que nuestros eruditos del tiempo de Carlos III fijaron la atención en ellos. Fué, según creo, Campomanes (2) el primero que mencionó, aunque de pasada, el manuscrito castellano de los

---

(1) Esta traducción fué acabada en 28 de Febrero de 1563. Lleva el prólogo siguiente: «*Manoel Denis,* al lector. Considerando yo con el autor »la falta de conocimiento que en estos nuestros reinos hay de esta illustre »arte, movido por zelo más que por cobdicia, me quise poner en seme»jante aprieto de trasladar la presente obra de portugués en mi romance »castellano, para que siquiera teniéndola presente, los grandes entendi»mientos se pueden emplear en cosa tan dina de ellos, y los no tanto »entiendan que no deven de menospreciarla, oyendo de los que mejor la »entienden, sus loores y alabanzas; y porque el prólogo del autor es harto »largo, en éste no lo quiero yo ser, sino solamente avisar al curioso lector, »que de tres cosas que en semejantes traducciones se suelen guardar, creo »hallará aquí las dos, y sino dos, á lo menos la una. La primera, la ver»dad del original, la qual yo con todas mis fuerzas he pretendido, teniendo »siempre atención al sentido, quando las palabras no han podido concor»dar con mi lenguaje, porque en esto nos aventajan los portugueses que »tienen términos más significativos para declarar sus conceptos que los »castellanos. La segunda, que es el buen frasis y manera de hablar, no me »atrevo á dezir que la he guardado, por ser de nación portugués, aunque »criado en Castilla casi desde mi niñez, y aun de estar sujeto á hombres »de tanta elegancia y tan cortesanos, como serán muchos de los que este »libro leyeren. La tercera, que es contar la vida del autor, del todo la »callo: lo uno por ser él vivo, guardando aquello que el sabio Salomón »dice «antes de la muerte no alabes al varón»; y lo otro porque fuera me»nester otro tratado más largo que el presente para contar sus virtudes...»

En los trozos de Francisco de Holanda que voy á compendiar, prescindiré de esta traducción, ateniéndome únicamente al original.

(2) «Francisco de Holanda, Pintor Portugués de mucha práctica y

diálogos, que poseía entonces el escultor D. Felipe de Castro, y pertenece hoy á la biblioteca de esta Real Academia. Ponz, en el segundo tomo de su *Viaje de España* (1773), siempre útil y curioso, no olvidó, entre los manuscritos de la Biblioteca Escurialense que podían interesar á las artes, el libro de diseños de Francisco de Holanda, describiéndole con bastante exactitud (1). Un artículo breve, pero substancioso, dedicó al iluminador portugués nuestro Cean Bermúdez en su *Diccionario* (1800), encareciendo la importancia de los diálogos, que califica de la mejor obra de pintura escrita en España, y haciendo votos para que se

---

»teórica sobre estas materias, dice así: «*El qual dibuxo es la cabeza y »llave de todas estas cosas, y artes de este mundo.*»

«En otras partes de la misma obra manuscrita repite Holanda con mu»cha precisión la necesidad absoluta del dibuxo para las artes, inclusas las »de la guerra; y trae un caso especial de lo que sucedió al Emperador »Carlos V y á los Españoles en Provenza por la falta de no tener carta ó »diseño del país, al paso sobre el Ródano.»

Discurso sobre la Educación Popular de los Artesanos y su fomento. (Madrid, Sancha, 1775), pág. 100, nota v.

(1) «Es de mucha estimación otro libro de dibujos, en cuya fachada »está escrito en lengua portuguesa: «*Reynando en Portugal el Rey Don »Joaon III, Francisco de Ollanda passou á Italia, é das antiguallas que... »vió, retrató de sua mao todos os desenhos deste libro.* Empieza por un »retrato de Paulo III, y otro de Miguel Ángel, iluminados. Se ven en este »libro con eruditas explicaciones dibujados perfectísimamente los mejores »trozos de la antigüedad de Roma; entre los cuales el Anfiteatro de Ves»pasiano, las columnas Trajana y Antoniana, los trofeos de Mario, el Tem»plo de Jano, el de Baco, el de Antonino y Faustina, el de la Paz, los baxos »relieves de Marco Aurelio, el Septizomio de Septimio Severo, y otros »muchos monumentos y pedazos de ruinas, como cornisas, frisos, capiteles, »que aún subsisten, pero no tan enteros como cuando estos dibujos se »hicieron. También hay en él vistas de Venecia y de Nápoles, con algu»nos sepulcros de la Vía Apia, el Anfiteatro de Narbona, y muchos dibu»jos de mosaicos, de estatuas antiguas y otras cosas.» (Ponz, tomo II, »pág. 215.)

publicase. Pocos años antes un académico portugués, Joaquín José Ferreira Gordo, enviado á Madrid en comisión de su Gobierno para recoger documentos concernientes á la historia de su país (1), encontró en una biblioteca particular que no especifica, el manuscrito, al parecer autógrafo, de los *Dois livros de pintura antigua*, y llevó á Lisboa una copia de él, que se conserva en la Biblioteca de la *Academia Real das Sciencias* y hace las veces del códice original, cuyo paradero actual se desconoce. El mismo Ferreira escribió sobre Francisco de Holanda una sucinta Memoria, que quedó inédita; pero ni él ni ningún otro erudito de su país ni del nuestro acometió la publicación de los *Diálogos*, y la Península tuvo que agradecer el primero, aunque imperfectísimo extracto de ellos, á un aficionado extranjero, el conde de Raczynski, ministro que fué de Alemania en Lisboa, autor de trabajos poco maduros, pero en su tiempo originales, sobre el arte portugués. Raczynski, que tenía muy imperfecto conocimiento de las lenguas portuguesa y castellana, no es enteramente responsable de los muchos yerros que hay en la versión que publicó, puesto que no la hizo él, sino el pintor francés Roquemont; pero sí lo es de las notas, bastante impertinentes, que añadió al mutilado

---

(1) Sobre esta misión puede verse la interesante memoria que lleva por título: *Apontamentos para a Historia Civil e Litteraria de Portugal e seus dominios, colligidos dos Manuscritos assim nacionaes como estrangeiros, que existem na Biblioteca Real de Madrid, na do Escorial, e nas de alguns Senhores, e Letrados da Corte de Madrid.* (En el tomo III de *Memorias de Litteratura Portugueza, publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa.* Lisboa, 1792.) Era, en 1790, afortunado poseedor de los manuscritos originales de Holanda, el escritor montañés D. José Calderón de la Barca, caballero de San Juan de Malta y oficial de una de las compañías de Guardias de Corps, de quien lo heredó su íntimo amigo Diego de Carvalho Sampaio, encargado de negocios de Portugal en Madrid, y autor de notables estudios sobre la fisiología de los colores. Hoy se ignora el paradero de este precioso códice.

texto (1). Así y todo, lo que imprimió era tan curioso, que fué leído con avidez en toda Europa, y á cada momento se encuentran citados estos extractos en todas las obras modernas relativas á la historia artística del Renacimiento, y especialmente en las nuevas biografías de Miguel Ángel y de Victoria Colonna.

Pero la misma importancia y celebridad del texto, y las exigencias cada día mayores de la erudición, reclamaban una verdadera edición, completa y crítica, del texto portugués, único que podía citarse sin recelo. Tal es la empresa que ha llevado á cabo, á costa de grandes dispendios y sin ningún género de protección oficial, el docto y profundo investigador Joaquín de Vasconcellos, cuyos estudios han abarcado todas las ramas del arte portugués, la pintura, la arquitectura y la música. Gracias á él disfrutamos ya en ediciones, no sólo correctas, sino elegantes y nítidas, todas las obras *literarias* de Francisco de Holanda, ilustradas con el caudal de doctrina que tales libros requieren. Y aun del más importante de ellos, que son sin disputa los *Diálogos*, ha hecho dos diversas impresiones, acompañada la segunda de una versión alemana y de un docto y copiosísimo comentario en la misma lengua, donde se discuten á fondo, y en términos tales que puede decirse que quedan agotadas, todas las cuestiones relativas á la vida y escritos de Francisco de Holanda, á su actividad artística, á su influencia en las artes españolas, al plan y composición de sus tratados, á los interlocutores de sus diálogos, á las fuentes de su doctrina estética. Plácemes sin cuento merecen por tan excelente trabajo el Sr. Vasconcellos y su sabia esposa Doña Carolina Michaelis, cuya colaboración es visible en muchas páginas, y yo me

---

(1) *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnée de documents, par le Comte A. Raczinski.* Paris, Renouard, éditeur, 1846. Los extractos de Francisco de Holanda que llegan hasta la pág. 77 son lo más notable que encierra esta compilación bastante confusa y farragosa.

complazco en tributárselos en esta ocasión y ante esta Academia, á quien en primer término incumbe la custodia de la tradición artística peninsular (1).

---

(1) En el vol. VI de su *Archeologia artistica* (Porto, 1879) publicó Vasconcellos los dos tratados *Da fabrica que falece á cidade de Lisboa*, y *Da Sciencia do Desenho*. En el semanario de Oporto *A Vida Moderna* (1890-1892) dió á luz los libros 1.° y 2.° *Da Pintura antiga* y el *Do tirar pelo natural*, ambos con notas.

En el *Archeologo portuguez* (Lisboa, 1896, vol. II) insertó una descripción crítica del Libro de diseños del Escorial con el título de *Antiguidades da Italia por Francisco de Holanda*.

Ediciones de los *Diálogos:*

—*Quatro Diálogos da Pintura antigua*. Porto, 1896. 4.° Tirada de 100 ejemplares.

—*Francisco de Holanda. Vier Gespräche über die Materei geführt zu Rom 1538. Originaltext mit übersetzung, enleitung, beilagen u. erläuterungen von Joaquin de Vasconcellos*. Viena, 1899. Es el tomo IX de la 2.ª serie de la magnífica colección titulada *Quellenschriften für Kunstgeschiche und Kunsttechnick des Mittealters un der Neuzeit*, dirigida por R. Eitelberger de Edelberg.

Por lo tocante al *Libro de diseños* del Escorial, no debe omitirse que ya en 1863 D. Gregorio Cruzada Villamil comenzó á publicar en la revista quincenal *El Arte en España* (vol. II, páginas 113-120) una descripción, acompañada de tres grabados. Otra más circunstanciada, también con dos diseños, se halla en el *Museo español de Antigüedades* (Madrid, 1876, volumen VII, páginas 493-527). Este largo y apreciable estudio es del difunto académico D. Francisco María Tubino, que dedica además dos páginas á las obras teóricas de Francisco de Holanda, dilatándose en consideraciones sobre el *Renacimiento pictórico en Portugal*. En 1877, *La Academia*, revista de Madrid (tomo I, págs. 139-140), reprodujo el estudio de Tubino, acompañado de un nuevo diseño.

IV.

El aparato crítico con que los diálogos de Francisco de Holanda han sido publicados en las dos ediciones de que acabo de dar cuenta, hace inútil toda nueva investigación acerca de las fuentes de nuestro preceptista, que por otra parte son muy obvias. Con decir que conoció y aprovechó toda la literatura artística del Renacimiento italiano, y muy especialmente los tratados de León Bautista Alberti, Biondo y Ludovico Dolce, sin que le fueran peregrinos otros más antiguos como el de Cennino Cennini, que se remonta al siglo XIV, queda bien marcada su filiación didáctica, que no implica por otra parte ningún género de plagio ó servilismo, sino una franca y libre adaptación, en que el entusiasmo del artista triunfa de las sequedades del teórico.

Los cuatro *diálogos,* en su estado actual, forman la segunda parte del tratado *De la pintura antigua* que Francisco de Holanda terminó en 1548; pero, no sólo exceden en importancia estética al libro primero, que es mucho más técnico y menos original, sino que los tres primeros, por lo menos, muestran evidentes indicios de haber sido compuestos mucho antes, y quizá durante la estancia del autor en Roma. De la parte no dialogada prescindiremos aquí. Pudo ser muy útil en el siglo XVI, y fué lástima que no se imprimiese á tiempo: el estudio de la figura humana, que ocupa gran parte del libro, es tan atento y minucioso como podía esperarse de un discípulo devotísimo de Miguel Ángel; el concepto general de las artes del dibujo, su ley de relación interna, la antigüedad y nobleza de la pintura, su valor histórico y religioso, la educación del artista por la Naturaleza y por los modelos clásicos, la noción idealista y platónica de la invención, las condiciones de la pintura religiosa, son materias que Francisco de Ho-

landa trata con amplitud y elevación, ya que no con mucho rigor sistemático. Pero todo ésto y más puede encontrarse en otros tratadistas; lo que importa conocer del nuestro son sus impresiones personales, sus confesiones artísticas, y para estas hay que recurrir á los *diálogos*. En la breve exposición que de ellos voy á hacer, atenderé principalmente á las ideas generales y á las anécdotas, pasando por alto la parte erudita, que en el estado presente de los estudios sólo tiene un valor de mera curiosidad. Poco importa saber cómo entendía Francisco de Holanda el texto de Plinio, pero á nadie puede ser indiferente saber lo que pensaba de sus grandes contemporáneos y lo que aprendió en su familiaridad con ellos.

Con solemne tono declara Francisco de Holanda, al empezar su trabajo, que si Dios le diese á escoger libremente entre todas las gracias que concede á los mortales, ninguna otra le pediría, después de la fe, sino el alto entendimiento de pintar ilustremente, y de ninguna otra cosa estaba tan ufano como de haber obtenido en este grande y confuso mundo alguna luz de la altísima pintura. Por lo cual, viendo que este arte no alcanzaba en nuestra Península la estimación que en Italia, donde había cebado los ojos en su contemplación y los oídos en sus loores, determinó salir al campo como caballero y defensor de tan esclarecida princesa y dama, ofreciéndose á todo riesgo para sustentar con las armas el crédito de su soberana hermosura. Y en efecto, los *Diálogos* son una obra principalmente apologética, encaminada á despertar en la corte portuguesa el entusiasmo artístico que su autor sentía y á divulgar de un modo popular y ameno las principales enseñanzas que había recogido en Italia. La forma más adecuada para este género de enseñanza familiar y cortesana era el diálogo, que por otra parte era la forma predilecta de los tratadistas del Renacimiento, no sólo por imitación platónica ó ciceroniana, sino por instinto dramático que les llevaba á presentar en sus libros un trasunto fiel de las discretas conversaciones de la sociedad culta y urbana de su tiempo. Admirable y no superado

modelo en esta parte fué *Il Cortegiano,* de Baltasar Castiglione, donde también abundan las digresiones artísticas y se expone con gran vigor y elocuencia la doctrina platónica del amor y de la hermosura. Creemos que este libro, famosísimo en Italia y muy vulgarizado en España por la magistral versión de Juan Boscán, fué el principal modelo que Francisco de Holanda tuvo delante de los ojos para la traza y composición de sus diálogos, cuyos interlocutores no son abstracciones inertes, como en tantas obras del mismo género acontece, sino personajes de carne y hueso, contemporáneos famosos, estudiados muy atentamente en sus afectos y costumbres, y cuyos discursos producen una ilusión histórica muy semejante á la que sentimos contemplando en las páginas de Castiglione el brillante espectáculo de la corte de Urbino. Veamos de qué manera nos presenta Francisco de Holanda á sus amigos y cómo prepara el cuadro de sus diálogos.

«Como mi intención al ir á Italia no era obtener la privanza del Papa y de los Cardenales, ni sentía codicia alguna de beneficios ó de expectativas, sino que deseaba poder servir con mi arte al Rey nuestro señor que me había enviado allá, no pensaba en otra cosa sino en robar y traer á Portugal los primores y gentilezas de Italia. Y así apenas sabía de alguna cosa, antigua ó moderna, de pintura, escultura ó arquitectura, procuraba recoger algún apunte ó memoria de lo mejor de ella; y así, en vez de acompañar al Cardenal Farnesio ó de granjearme la protección del Datario mayor, se me pasaban los días yendo unas veces á visitar á D. Julio de Macedonia, iluminador famosísimo, otras al maestro Miguel Ángel, ya á Bacio, noble escultor, ya al maestro Perino ó á Sebastián el veneciano, ó á Valerio de Vicenza, ó al arquitecto Jacopo Mellequino, ó á Lactancio Tolomei; y del conocimiento y amistad de todos ellos y del estudio de sus obras recibía siempre algún fruto y doctrina, recreándome en platicar con ellos en muchas cosas claras y nobles, asi de los tiempos antiguos como de los de ahora; y principalmente á Miguel Ángel preciaba yo tanto, que si le topaba en casa del Papa ó por la calle, no era

posible apartarnos hasta que las estrellas nos mandaban recoger. Mis pasos y caminos no eran otros sino vagar en torno del gran templo del Pantheon, y notar bien todas sus columnas y miembros; el Mausoleo de Hadriano y el de Augusto, el Coliseo, las Termas de Antonino y las de Diocleciano, el arco de Tito y el de Severo, el Capitolio, el teatro de Marcelo y todas las demás cosas notables de aquella ciudad eran objeto de mi atención constante. Si alguna vez penetraba en las magníficas cámaras del Papa, era solamente porque estaban pintadas de la noble mano de Rafael de Urbino. Yo amaba más aquellos hombres antiguos de piedra, que en los arcos y columnas de los viejos edificios estaban esculpidos, que no esos otros hombres inconstantes, frívolos y locuaces que por todas partes nos enfadan. Del silencio grave de los primeros aprendí más que de la garrulería insustancial de los segundos.»

Continúa refiriendo que un domingo fué, según su costumbre, á visitar á Lactancio Tolomei, hermano del erudito comentador de Vitruvio, «persona muy grave, así por nobleza de ánimo y de sangre como por sabiduría de letras griegas, latinas y hebreas, y por la autoridad que le daban sus años y loables costumbres.» Pero hallando en su casa recado de que estaba en la iglesia de San Silvestre, en compañía de la Marquesa de Pescara, oyendo una lección sobre las Epístolas de San Pablo, dirigió sus pasos á la mencionada iglesia, situada en Monte Cavallo.

Alcanzó nuestro artista á Victoria Colonna en el período de su viudez, entregada á la piedad y al misticismo y quizá en relaciones con la secta religiosa de que en Nápoles fué cabeza el gran escritor castellano Juan de Valdés. Francisco de Holanda, que se cuidaba poco de tales teologías, nada vió de herético ni de pecaminoso en los pensamientos ni en las palabras de la gloriosa viuda de Pescara, á la cual parece haber tributado el mismo respetuoso culto que todos los que á ella se acercaron ó penetraron en su círculo. «Era (dice) una de las más ilustres y famosas mujeres que había en Italia y en todo el mundo: tan casta como hermosa,

latina y avisada y con todas las demás partes de virtud y excelencia que en una mujer se pueden loar. Esta, después de la muerte de su gran marido, tomó particular y humilde vida, amando sólo á Jesucristo, haciendo mucho bien á pobres mujeres y dando fruto de verdadera católica. Debía yo la amistad de esta señora, como la de Miguel Ángel, al Señor Lactancio, que era el mayor privado y amigo que ella tenía.»

Acabado el sermón de Fray Ambrosio de Siena, y deshaciéndose todos en loores dél, insinuó graciosamente la Marquesa que quizá nuestro Holanda hubiera tenido más gusto en oir á Miguel Ángel predicar sobre la pintura que en escuchar la saludable doctrina del fraile. «¿Cómo, señora (replicó él medio indignado) piensa V. S. que no sirvo ni entiendo más que de pintar? Siempre holgaré de oir á Miguel Ángel; pero tratándose de leer y comentar las Epístolas de San Pablo, preferiré siempre á Fray Ambrosio.»

Sosiega Tolomei el enfado de Francisco de Holanda, y la Marquesa, para acabar de desenojarle, envía un servidor suyo á casa de Miguel Ángel con este recado: «Decidle que yo y Messer Lac»tancio estamos aquí, en esta capilla fresca y graciosa, y con la »iglesia cerrada. Si quiere venir á perder un poco del día con »nosotros, ganaremos mucho en ello. Pero no le digáis que está »aquí Francisco de Holanda *el español.*» Era la razón de este disimulo, ó el darle una sorpresa, como ingenuamente parece creer nuestro autor, ó más bien la áspera condición del maestro, á quien más de una vez habría fatigado Holanda con sus importunas asiduidades, haciéndole mal de su grado platicar sobre cosas de arte. Por eso le dice malignamente Fray Ambrosio que si se quiere que Miguel Angel hable de pintura, el español debe esconderse para oirle.

«En ésto sentimos llamar á la puerta y comenzamos todos á dolernos de que no debía de ser Miguel Ángel, puesto que tan pronto volvía la respuesta. Pero él que pasaba al pie de Monte Cavallo, acertó, por buena dicha mía, á venir hacia San Silvestre por el camino de las Termas, filosofando por la vía Esquilina, y

como se hallaba tan cerca, no pudo huir de nosotros, ni dejar de llamar á nuestra puerta. Levantóse la señora Marquesa para recibirle, y estuvo en pie un buen rato hasta que le hizo sentar entre ella y Messer Lactancio. Y yo me senté un poco apartado, pero la señora Marquesa, después de una corta pausa, y no queriendo perder su estilo de ennoblecer siempre á los que conversaban con ella y de ennoblecer también el lugar donde estaba, comenzó con un arte que yo no podría escribir, á hablar muchas cosas bien dichas, avisadas y corteses, sin tocar nunca en el tema de la pintura, para no excitar los recelos del gran pintor, pero atacando diestramente la plaza con astucia y maña. Y aunque él estuvo sobre aviso y vigilante, á guisa de capitán de un ejército sitiado, poniendo centinelas en una parte y en otra, mandando hacer puentes, abriendo minas y rodeando todos los muros y torres, finalmente hubo de vencer la Marquesa, y no sé quién habría sido poderoso para defenderse de ella.»

Si la conversación empieza por cumplimientos algo prolijos, no tarda en levantarse desde las primeras palabras que pronuncia el Titán de la escultura para defenderse de la nota de esquivo y desdeñoso de la humana comunicación y de huir sistemáticamente inútiles conversaciones. Su respuesta encierra profunda verdad que no se aplica á los pintores solamente.

«Hay muchos que afirman mil mentiras, y una es decir que los artífices eminentes son extraños y de conversación insoportable y dura. Y así los necios los tienen por fantásticos, engreídos y soberbios. Mas no llevan razón los imperfectos ociosos que de un perfecto ocupado exigen tantos cumplimientos, habiendo tan pocos mortales que hagan bien su oficio. Los valientes pintores no son nunca intratables por soberbia, sino porque hallan pocos ingenios capaces de entender la sublimidad de la pintura, ó bien por no corromper y rebajar con la inútil conversación de los ociosos el entendimiento que no quieren distraer de las continuas y altas imaginaciones en que andan siempre embelesados. Y afirmo á Vuestra Excelencia que hasta Su Santidad me da enojo y fastidio

cuando á las veces me llama y tan ahincadamente me pregunta por qué no le veo; y en ocasiones pienso que le sirvo mejor con no acudir á su llamamiento y estarme en mi casa, porque allí le sirvo como Miguel Ángel que soy, lo cual vale más que servirle estando todo el día de pie delante de él como tantos otros. Y aun he de deciros que tanta licencia me da el grave cargo que tengo, que muchas veces, estando con el Papa, me acontece ponerme por descuido en la cabeza este sombrero de fieltro, y hablarle con toda libertad, y sin embargo, no me matan por eso, antes me honran y sustentan. A quien tiene tal condición como la mía, ya por la fuerza de la disciplina intelectual que lo exige, ya por ser de natural poco ceremonioso y enemigo de fingimientos, parece gran sinrazón que no le dejen vivir en paz. Y si este hombre es tan moderado en sus deseos que no quiere nada de vosotros, ¿vosotros qué exigís de él? ¿Qué empeño tenéis en que haya de gastar las fuerzas de su ingenio en esas vanidades enemigas de su reposo? ¿No sabéis que hay ciencias que reclaman al hombre todo entero, sin dejar de él nada desocupado para vuestras ociosidades? Cuando tuviere tan poco que trabajar como vosotros, mátenle si no hiciere mejor que vosotros vuestro oficio y vuestros cumplimientos. Vosotros no conocéis á ese hombre, no le alabáis sino para honraros á vosotros mismos, porque veis que tratan familiarmente con él Papas y emperadores. Yo osaría afirmar que no puede ser hombre excelente el que contentare á los ignorantes y no á la ciencia ó arte de que hace profesión, y el que no tuviere algo de singular y retraído, ó como lo queráis llamar; que los otros ingenios mansos y vulgares fácilmente se hallan por todas las plazas del mundo sin necesidad de buscarlos con una linterna.»

Asunto capital de este primer diálogo es la comparación entre la pintura italiana y la flamenca, bajo cuyo nombre comprende Francisco de Holanda todo el arte germánico. No hay que decir en qué términos resuelve la cuestión, él italianizado hasta los huesos á pesar de su apellido y de su origen. Pero hay algo de

grandioso en su intransigencia misma, y no se le puede negar la razón desde el punto de vista estético en que se coloca, debiendo tenerse en cuenta además que desde principios del siglo XVI la pintura flamenca (Mabuse, Van Orley, Schoreel) había recibido en alto grado la influencia italiana, dando con ello testimonio de su derrota. No es maravilla que Francisco de Holanda, que era un sectario y un dogmatizador intolerante, no transigiese con ningún género de eclecticismo, ni admitiese que pudiera darse verdadera pintura fuera de Italia.

«Mucho deseo saber (pregunta Victoria Colonna) qué cosa sea el modo de pintar de Flandes y á quién satisface, porque me parece más devoto que el modo italiano.

—La pintura de Flandes (respondió Miguel Ángel) satisfará, señora, á cualquier devoto más que ninguna de Italia, que no le hará nunca llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas; esto no por el vigor y bondad de aquella pintura, sino por la bondad de aquel devoto. A las mujeres parecerá bien, principalmente á las muy viejas, ó á las muy mozas, y asimismo á los frailes y á las monjas, y á algunos hidalgos que no sienten ni perciben la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar la vista exterior, ó pintan cosas que os den alegría y de que no podáis decir mal, así como santos y profetas. Otras veces gustan de pintar trapos, alquerías, campos verdes, sombras de árboles y ríos y puentes, á lo cual llaman paisajes, y muchas figuras por acá y por allá; y todo esto, aunque parezca bien á algunos ojos, en realidad de verdad es hecho sin razón, ni arte ni simetría, ni proporción, sin advertencia en el escoger, sin tino ni despejo, y finalmente, sin ninguna substancia y nervio. Y con todo eso, en otras partes se pinta peor que en Flandes; y no digo tanto mal de la pintura flamenca porque sea toda mala, sino porque se empeña en hacer tantas cosas que no puede hacer bien ninguna.

»Casi solamente á las obras que se hacen en Italia podemos llamar verdadera pintura, y por eso á la que es buena la llamamos

italiana. La buena pintura es noble y devota por sí misma, pues no es otra cosa sino un traslado de las perfecciones de Dios y una remembranza de su arte, una música y una melodía que sólo el intelecto puede sentir, y eso con gran dificultad. Y por eso la verdadera pintura es tan rara que apenas nadie la puede saber ni alcanzar. Y más os digo, que de cuantos climas ó tierras alumbra el sol, en ningún otro se puede pintar bien sino en el reino de Italia, y es casi imposible que se haga bien sino aquí, aunque en las otras provincias hubiese mejores ingenios, si es que los puede haber. Tomad un grande hombre de otro reino y decidle que pinte lo que él quisiere y supiere hacer mejor; y tomad un mal discípulo italiano y mandadle dibujar lo que vos quisiéredes, y hallaréis que, en cuanto al arte, tiene más substancia el dibujo del aprendiz que la obra del maestro. Mandad á un gran artífice que no sea italiano, aunque entre en cuenta el mismo Alberto (Durero), hombre delicado en su manera, que para engañarme á mí ó á Francisco de Holanda, quiera contrahacer y remedar una obra que parezca de Italia, y yo os certifico que en seguida se conocerá que tal obra no ha sido hecha en Italia ni por mano de artífice italiano. Así afirmo que ninguna nación ni gente (exceptuando sólo uno ó dos españoles) puede imitar perfectamente el modo de pintar de Italia, sin que al momento sea conocido por ajeno, aunque mucho se esfuerce y trabaje. Y si por gran milagro, alguno llegase á pintar bien, aunque no lo hiciere por remedar á Italia, se podrá decir que lo pintó como italiano, y llamaremos italiana á toda buena pintura, aunque se haga en Francia ó en España (que es la nación que más se aproxima á nosotros); no porque esta nobilísima ciencia sea peculiar de ninguna tierra, puesto que del cielo vino, sino porque desde antiguo floreció en nuestra Italia más que en ningún otro reino del mundo, y aquí pienso que tendrá su perfección y acabamiento.»

«¿Y qué maravilla es que suceda así? (interrumpe Francisco de Holanda). Sabéis que en Italia se pinta bien por muchas razones, y que fuera de Italia, por muchas razones se pinta mal. En pri-

mer lugar, la naturaleza de los italianos es estudiosísima por todo extremo, y si alguno de ellos se determina á hacer profesión de alguna arte ó ciencia liberal, no se contenta con lo que le basta para enriquecerse y ser contado en el número de los profesores, sino que vela y trabaja continuamente por ser único y extremado, y sólo trae delante de los ojos el grande interés de ser tenido por monstruo de perfección, y no por artista razonable, lo cual Italia tiene por bajísima cosa, pues sólo estima y levanta hasta el cielo á los que llama *aguilas*, porque sobrepujan á todos los otros y son penetradores de las nubes y de la luz del sol. Además, nacéis en una provincia, que es madre y conservadora de todas las ciencias y disciplinas, entre tantas reliquias de vuestros antiguos, que en ninguna otra parte se hallan, y ya desde niños, sea cualquiera la inclinación de vuestro genio, tropezáis á cada momento por las calles con vestigios de su grandeza, y os acostumbráis á ver lo que en otros reinos nunca vieron los más ancianos. Y conforme vais creciendo, aunque fuéseis rudos y groseros, traéis ya los ojos tan habituados á la contemplación y noticia de muchas cosas antiguas y memorables, que no podéis menos de imitarlas: cuanto más que con ésto se juntan ingenios extremados, y estudio y gusto incansable. Tenéis maestros singulares que imitar, y llenas las ciudades de cosas modernas, con todos los primores y novedades que cada día se descubren y hallan. Y además de todas estas cosas, las cuales ya serían muy suficientes para la perfección de cualquier ciencia, hay otra consideración que por sí sola basta: que nosotros, los portugueses, aunque algunos nazcamos de gentil ingenio y espíritu, como nacen muchos, todavía hacemos alarde y vanidad de despreciar las artes, y casi nos avergonzamos de saber mucho de ellas, por lo cual siempre las dejamos imperfectas y sin acabar. Es cierto que tenemos en Portugal ciudades buenas y antiguas, principalmente mi patria Lisboa: tenemos costumbres buenas y buenos cortesanos y valientes caballeros y príncipes valerosos así en la guerra como en la paz, y sobre todo tenemos un rey muy pode-

roso y preclaro, que en gran sosiego nos gobierna y rige, y domina provincias muy apartadas, de gentes bárbaras que convirtió á la fe, y es temido de todo el Oriente y de toda Mauritania, y favorecedor de las buenas artes, tanto que por haberse engañado en la estimación de mi corto ingenio, que de mozo prometía algún fruto, me envió á estudiar las magnificencias de Italia y á conocer á Miguel Ángel, que está aquí presente. En verdad que no tenemos la cultura de aquí, ni en edificios ni en pinturas, pero ya comienza á desaparecer poco á poco la superfluidad bárbara que los godos y mauritanos sembraron por las Españas, y espero que en volviendo yo á Portugal con la doctrina que en Italia he adquirido, algo he de hacer esforzándome en competir con vosotros, ya en la elegancia de los edificios, ya en la nobleza de la pintura. Pero hoy por hoy esta ciencia está casi perdida y sin resplandor ni nombre en aquellos reinos, tanto que muy pocos la estiman y entienden, á excepción de nuestro serenísimo rey y del infante D. Luís su hermano.»

Ningún comentario hay que poner á este elocuente y apasionado trozo, que ha de tomarse como un manifiesto de escuela, no como una apreciación crítica y desinteresada. Francisco de Holanda, neófito convencido y ferviente de una religión artística de muy austera observancia, no ignora pero sí desdeña el arte peninsular anterior á su tiempo: de los artistas contemporáneos suyos, juzga con más ó menos estimación según que se acercan más ó menos á su ideal: rechaza en arquitectura, como Sagredo, la mezcla de lo gótico y lo moderno, en pintura el convencionalismo ecléctico y la ejecución menuda y prolija de las tablas llamadas *manuelinas*, la tradición flamenca degenerada. Como escribía en Roma, no pudo apreciar por sí mismo, hasta su vuelta, los progresos rápidos que, especialmente en Castilla, iba haciendo la noción artística preconizada por él, primero en los monumentos sepulcrales y en la escultura decorativa, después en las fábricas arquitectónicas. Pero hemos visto que hace terminante y honrosa excepción en favor de dos españoles, dignos, según él,

de parecer italianos: uno es seguramente Alonso Berruguete; el otro acaso Machuca, ó ¿quién sabe si el mismo Holanda que por modestia no quiso nombrarse, pero que se hace decir por boca de la Marquesa de Pescara que «tiene ingenio y saber no de trasmontano sino de buen italiano?»

Termina este primer diálogo con una especie de himno en loor de la pintura, y especialmente de la pintura religiosa, puesto muy oportunamente en los piadosos labios de Victoria Colonna. De este modo se prepara la materia del diálogo siguiente, tenido ocho días después en la misma iglesia de San Silvestre, después de la consabida lección de Fr. Ambrosio sobre las Epístolas de San Pablo. Contiene este diálogo, además de una muy curiosa enumeración de las principales obras de arte existentes en Italia y en Francia, tres cuestiones de estética elemental que tocan al sistema y clasificación de las artes: la primacía entre la pintura y la escultura, sobre la cual disertan Holanda y Miguel Ángel; la analogía de la pintura y de la poesía como hermanas, que defiende Lactancio Tolomei; y la primacía de la pintura sobre la poesía, que sostiene Holanda contra Lactancio y la Marquesa.

Claro es que lo que importa aquí no es la controversia (en sí misma algo sofística y pueril), sobre el relativo precio y estimación de cualquiera de las bellas artes respecto de las otras, materia de interminables lucubraciones, entre las cuales basta recordar la sabida *Lección* de Benedetto Varchi en la Academia Florentina (1546) *sobre la primacía de las artes y cuál sea más noble la Escultura ó la Pintura*, y el elegante é ingenioso diálogo de nuestro D. Juan de Jáuregui que se lee entre sus *Rimas* (1618). Pero con ser tan impertinente esta disputa en sus términos literales, pudo servir en alguna manera para fijar las condiciones y los límites de cada una de las artes del dibujo, por el mismo esfuerzo de ingeniatura que hacían los parciales de una ú otra á fin de encontrar mayores excelencias en la que ellos cultivaban. Los que con más elevación tocaron este punto, dentro de la preceptiva del Renacimiento, llegaron á un concepto genérico de las

tres artes, al cual dió forma esquemática Miguel Ángel con su alegoría de los tres círculos concéntricos. Su predilección, no obstante, estaba por la escultura, como lo muestran aquellos tan decantados versos suyos:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Che un marmo solo in se non circonscriva...

Francisco de Holanda, que en este punto no parece interpretar fielmente su doctrina, se decide por la pintura; pero ha de advertirse que esta disidencia es más aparente que real, puesto que entiende por pintura la ciencia misma del diseño. Partiendo de este principio, declara que la escultura ó estatuaria no es otra cosa que la misma pintura. «Y por suficiente prueba de esto, bien recordarán Vuestras Señorías que en los libros hallamos á Fidias y á Praxiteles nombrados como pintores, y sabemos muy ciertamente que eran escultores en mármol. Y si ésto no basta, añadiré que Donatello, el cual, con licencia del Señor Miguel Ángel, me atrevo á decir que fué uno de los primeros modernos que en la escultura merecieron fama y nombre en Italia, no decía otra cosa á sus discípulos, cuando los enseñaba, sino que dibujasen, reduciendo á esta sola palabra toda la doctrina del arte de la escultura. Mas ¿para qué ir á buscar ejemplos y pruebas más lejos, cuando por ventura los tengo tan cerca de mí? Todos sabéis que el gran Miguel Ángel, que aquí está presente, esculpe tan bien en mármol (aunque no es su oficio), y quizá mejor, si es lícito decirlo, que pinta en la tabla; y él mismo me ha dicho algunas veces que menos difícil halla la escultura de las piedras que el manejo de los colores, y que por cosa mucho mayor estima dar un rasgo magistral con el pincel que no con el escoplo. Un dibujante famoso esculpirá por sí mismo (si quiere) en duro mármol, en bronce ó en plata, estatuas grandísimas, de todo relieve, sin haber tomado nunca el hierro en la mano, y ésto por la gran virtud y fuerza del diseño. Y este mismo dibujante será maestro

capaz de edificar palacios y templos, y entallará la escultura, y pintará la pintura. Así vemos que el mismo Miguel Ángel, y Rafael, y Baltasar dc Siena, pintores famosos, profesaron la arquitectura y la escultura; y el último de ellos, con breve estudio, alcanzó á igualarse con Bramante, arquitecto eminentísimo, que toda su vida había consumido en aquella disciplina, y aun decía que le llevaba ventaja por la copia de la invención y por el despejo del dibujo.»

Esta universalidad del arte del diseño no se contrae, en el pensamiento de Holanda, á las artes plásticas y gráficas, sino que se convierte en una alta teoría estética, cuya explanación pone en boca del mismo Miguel Ángel.

«El perfecto pintor de quien hablamos, no solamente será instruído en las artes liberales y en las otras ciencias, sino que podrá ejercitar todos los oficios manuales que se practican por el mundo con mucho más arte y perfección que los propios maestros de ellos. De tal modo que muchas veces llego á imaginar que no hay entre los hombres más que un solo arte ó ciencia, y que ésta es el diseño ó la pintura, y que todas las demás son miembros que proceden de ella. Porque en verdad, si consideramos bien todo lo que en esta vida se hace, hallaremos que cada uno está, sin saberlo, pintando este mundo, y engendrando y produciendo cada día nuevas formas y figuras, como se advierte en el vestir varios trajes, en el edificar y ocupar los espacios con vistosas fábricas, en el cultivar los campos y labrar la tierra, lo cual es también un modo de dibujo, en el navegar los mares, en el pelear y repartir las haces, y finalmente en todas nuestras operaciones, movimientos y actos, hasta en los funerales mismos. Prescindo de todos los oficios y artes de que la pintura es fuente principal. En el tiempo antiguo todo lo tuvo debajo de su dominio é imperio. Así en los edificios y fábricas de griegos y romanos, como en todas las obras de oro, plata ú otros metales, en todos sus vasos y ornamentos, y hasta en la elegancia de su moneda, y en los trajes, y en sus armas, en sus triunfos y en todas

las acciones de su vida, muy fácilmente se conoce que en el tiempo en que ellos dominaban toda la tierra, era *la señora pintura* universal regidora y maestra de todos sus pensamientos. oficios y ciencias, extendiéndose hasta el arte de escribir, componer ó historiar. Así que todas las obras humanas, si bien las consideramos y entendemos, son ó la misma pintura ó alguna parte de ella.»

Una gran verdad entrevé aquí nuestro autor, y puede decirse que esta verdad yace en el fondo de todas las teorías de la centuria décimasexta. La aspiración á la unidad artística, siquier vaga é imperfectamente formulada, tenía que nacer en aquella edad privilegiada en que el arte estaba en todas partes, en el hierro de una cerradura como en la fachada de un palacio. La vida misma era concebida bajo ley de hermosura, se cultivaba el arte de la vida, y se vivía más bien estética que éticamente, en lo cual hubo sin duda aberración y peligro notorio. ¿Qué extraño que para Francisco de Holanda el mundo fuese una pintura viviente, una hermosa representación, y obras pictóricas todas las acciones humanas?

Este amplio concepto alcanza en primer término al arte literario, cuyas relaciones y semejanzas con las artes plásticas encarece y aun exagera Francisco de Holanda en los términos que fueron corrientes entre los antiguos tratadistas hasta que el inmortal autor del *Laoconte* fijó irrevocablemente los límites y condiciones de la descripción pictórica y de la poética. Pero tampoco puede decirse que en esta cuestión siga ciegamente nuestro preceptista el común sentir de su tiempo, condensado en aquella célebre sentencia de Leonardo de Vinci: «la pintura es una poesía que se ve y no se siente, y la poesía es una pintura que se siente y no se ve » Oigamos cómo la explana F. de Holanda por boca del humanista Lactancio Tolomei, y veremos cómo la rectifica luego.

«Son tan legítimas hermanas estas dos ciencias, que, apartadas la una de la otra, ninguna de ellas queda perfecta, aunque

el tiempo presente parece que las tiene en algún modo separadas. Pero si abrimos los antiguos libros, pocos son los famosos de ellos que dejen de parecer pintura y retablos; y es cierto que cuando son pesados y confusos, no nace de otra cosa sino de que el escritor no era muy buen dibujante ni muy avisado en el diseñar y compartir de su obra. Y aun Quintiliano, en el prefacio de su Retórica, manda que el orador no sólo dibuje con palabras, sino que con su propia mano sepa trazar diseños. Pero hablando sólo de la poesía, no me parece muy dificultoso mostrar cuán verdadera hermana sea de la pintura. Cualquiera diría que no para otra cosa estuvieron trabajando los poetas sino para enseñar los primores de la pintura, y lo que se debe huir ó seguir en ella; con tanta suavidad y música de versos, y con tanta eficacia y copia de palabras, que no sé cuándo se lo podréis pagar los artistas. Paréceme que veo al príncipe de los poetas, Virgilio, tendido al pie de una haya, pintando, como lo hace en sus versos, aquellos dos vasos que labró Alcimedonte: una gruta cubierta de una vid salvaje, con unas cabras masticando las hojas de los sauces, y unos montes azules humeando á lo lejos. Otras veces imagino ver al poeta pensativo y apoyado sobre la mano un día entero, para ver cómo agitará los vientos y nubes en la tormenta de Eolo, y cómo pintará el puerto de Cartago, en una ensenada, con una isla enfrente, y con cuántas peñas y bosques la rodeará. Después pinta á Troya ardiendo, después unas fiestas en Sicilia, y allá junto á Cumas el camino que desciende al infierno, poblado de monstruos y quimeras, y el paso de las almas por el Aqueronte, los Campos Elíseos, el gozo de los bienaventurados, la pena y el tormento de los impíos; y más adelante todo lo que estaba grabado en las armas que forjó Vulcano; y nos mostrará en otro cuadro á la amazona Camila, y la ferocidad de Turno, y el tumulto de las batallas, y el sucumbir de los varones fuertes, y los trofeos y los despojos del combate. Leed todo Virgilio, y hallaréis que no cumple distinto oficio que el de Miguel Ángel. Lucano emplea cien páginas en describir los encantos de una hechi-

cera y el rompimiento de una hermosa batalla. Ovidio no es otra cosa sino un variado y ameno retablo. Estacio pinta la casa del Sueño y la muralla de la gran Tebas. Lucrecio también pinta, y Tibulo, y Catulo, y Propercio, y todos los poetas en suma. Unas veces se ve en sus cuadros una fuente y un bosque, y á Pan tañendo la flauta entre sus ovejas: otras un templo campestre y las ninfas alrededor tejiendo sus danzas: otras á Baco, en el delirio de la orgía, cercado de las Bacantes, con el viejo Sileno, medio caído de su asno, y que caería del todo si no le sostuviera un esforzado sátiro que trae un odre. Los poetas mismos confiesan que pintan, y llaman á la poesía pintura muda.»

Si este ameno trozo puede pasar por una linda amplificación retórica de lòs lugares comunes del *dilettantismo* del Renacimiento, tal como se profesaba entre humanistas y cortesanos, no acontece lo mismo con la réplica de Francisco de Holanda, á quien el entusiasmo por *su dama y señora* la Pintura y el deseo de enaltecerla sobre la Poesía hace adivinar con dos siglos de anticipación el punto capital de la argumentación de Lessing, es decir, la diferencia entre la imitación simultánea y la sucesiva. «Cuando acabáis de leer (viene á decir Holanda) la descripción poética de una tormenta ó de un incendio, ya se os ha olvidado el principio, y sólo tenéis presente el corto verso en que fijáis los ojos; pero en la pintura tenéis presente y visible todo aquel incendio de la ciudad en todas sus partes, representado y visto tan igualmente como si fuese verdadero: de una parte los que huyen por calles y plazas, de otra los que combaten los muros y torres, acullá los templos medio derribados y el resplandor de la llama sobre los ríos, las playas Sigeas abrasadas, Pantho huyendo con los ídolos y arrastrando con trémula mano á su hijo: Neptuno muy sañoso derribando los muros; Pirro degollando á Priamo; Eneas con su padre á cuestas y Ascanio y Creusa siguiéndole, llenos de pavor, en medio de la oscuridad de la noche; y todo esto tan junto y tan natural que muchas veces dudáis que sea ficción y os holgáis de saber que aquello son colores y que no os pueden dañar ni hacer

mal. Y no se os muestra esto derramado en elocuentes palabras, que sólo las orejas de un gramático dificultosamente entienden, sino que gustan los ojos de aquel espectáculo como si fuese verdadero, y los oídos parece que escuchan los propios gritos y clamores de las pintadas figuras; y os parece que aspiráis el humo, que huís de la llama, que teméis la ruina de los edificios, que estáis pronto para dar la mano á los que caen, para defender á los que pelean con muchos, para huir con los que huyen, para estar firme con los esforzados. Y no solamente el discreto, sino el simple, el villano, la vieja, y no ya éstos, sino el extranjero, el sármata, el indio y el persa, que nunca entendieron los versos de Virgilio ni de Homero (los cuales para ellos son mudos), se deleitan y entienden aquella obra con gran gusto y facilidad, y hasta aquel bárbaro deja entonces de serlo, y comprende, por virtud de la elocuente pintura, lo que ninguna otra poesía ni métrica numerosa podría enseñarle. Y no digáis que Venus llorosa á los pies de Júpiter habla en Virgilio y en el pintor no, porque el pintor tiene todas estas ventajas: primero, que pinta el cielo donde esto se finge, y la persona y la vestidura y el acto ó movimiento de Júpiter y de su águila con el rayo; segunda, que puede pintar enteramente la soberana hermosura de la Cipria Diosa, y su atavío, tan elegante y leve y con tanto primor, que aunque no hable con los labios parezca en los ojos y en las manos y en la boca que verdaderamente habla y que está diciendo todas aquellas ternezas que de ella escribe Virgilio Marón, y que suenan más blandas y suaves sus palabras que cuando un ronco maestro las recita en el texto virgiliano. Yo, pues, con mi poco ingenio, como discípulo de una maestra sin lengua, tengo todavía por mayor su potencia que la de la poesía, y creo que es de mucha más fuerza y eficacia, así para mover en el espíritu la alegría y la risa como la tristeza y las lágrimas.»

Menos interés estético que los coloquios anteriores y menos unidad también ofrece el tercero, al cual supone el autor que no asistió Victoria Colonna, sustituyéndola, por encargo suyo, un

hidalgo español, Diego Zapata, gran servidor de la Marquesa. Sirve de introducción al diálogo una brillante descripción de las fiestas y pompas triunfales hechas en Roma en 4 de Noviembre de 1538 con ocasión del casamiento de Octavio Farnese, nieto del Papa Paulo III con Doña Margarita de Austria, hija natural de Carlos V, digresión que nos sirve para fijar con exactitud la fecha que Francisco de Holanda quiso asignar á estas conversaciones. Renovando en Lisboa sus recuerdos, se le representan, como en visión espléndida, los saraos y banquetes; el arder toda Roma en fuegos y luminarias, desde la cima del castillo de Santángel; la fiesta del monte Testaccio, con veinte toros atados en veinte carretas, para servir luego de espectáculo en la plaza de San Pedro; la carrera de búfalos y caballos, y sobre todo el aparato de los doce carros triunfales saliendo del Capitolio al modo antiguo, «dorados é inventados con muchas figuras de bulto y divisas muy ilustres, y escoltados por cien hijos de ciudadanos romanos, montados á caballo, con tanta bizarría y elegancia que muy bajos quedaban ante ellos los sayos de velludo y las plumas, y toda la infinidad de nuevas gentilezas y trajes en que Italia excede á todas las demás provincias de Europa.» «Después que vi descender del Capitolio esta noble falange y compañía, y consideré toda la invención de los carros y de los ediles montados á la antigua, y vi pasar al Señor Julián Cesarino con el estandarte de la ciudad de Roma, en un caballo encubertado, con armas blancas y brocado oscuro, torcí las riendas á mi rocín y me dirigí á Monte Cavallo, paseando por el camino de las Termas, absorto en las memorias de los tiempos pasados, en que me parecía vivir más bien que en los presentes.»

Con este ameno y discreto artificio, sembrando á trechos sus diálogos de reminiscencias de la vida italiana, logra Francisco de Holanda evitar la aridez de la materia didáctica y dar á su obra un carácter profundamente histórico que muy pocas de su género alcanzan. Estos accesorios deleitan además por cierto género de gracia platónica que nace sin esfuerzo bajo la pluma de Fran-

cisco de Holanda, cuya viva y lozana fantasía contempla siempre el mundo bajo un aspecto ideal y poético. Nadie desconocerá el mejor sabor de la antigüedad en estas frases que respiran serenidad y dulzura: «Así hablando nos fuimos á sentar en un banco de piedra que estaba en el jardín, al pie de unos laureles, en que todos cabíamos y teníamos muy buenos asientos; recostados en las yedras verdes de que estaba tejida la pared, y desde allí veíamos una buena parte de la ciudad, muy graciosa y llena de majestad antigua.»

No todas las cuestiones que en este tercer diálogo se tocan tienen la misma importancia artística. Miguel Ángel discurre largamente sobre la importancia que la pintura (tomada esta palabra en la acepción latísima que ya conocemos) tiene como auxiliar del arte de la guerra, recordando sus propias invenciones y hazañas en el asedio de Florencia, contra el Papa Clemente y los españoles; las defensas y propugnáculos que hizo sobre las torres, «forrándolas en una noche, por fuera, de sacas de lana y llenándolas de fina pólvora, con que no poco quemé la sangre á los castellanos que por el aire mandé despedazados.» En tal sentido afirma que la *gran pintura*, no sólo es provechosa, sino grandemente necesaria en los trances bélicos para la fabricación de máquinas é instrumentos tormentarios, catapultas, arietes, torres ferradas, bombardas, trabucos, cañones reforzados y arcabuces, como asimismo para la forma y proporciones de todas las fortalezas, bastiones, baluartes, fosos, minas, contraminas, trincheras y casamatas, para los reparos, caballeros y rebellines, para inventar puentes y escalas, para el orden de los sitios, para la medida de los escuadrones, para la elegancia en el diseño de las armas, para las enseñas, banderas y estandartes, para las divisas de los escudos y cimeras y también para las nuevas armas, blasones y timbres que en el campo se dan á los más señalados en proezas. Esto sin contar las aplicaciones topográficas del dibujo en la construcción de mapas y planos, indispensables en campaña. En suma, apenas hay ramo de la ciencia de la guerra, y muy

especialmente la artillería y la ingeniería, que en esta singular preceptiva no aparezcan englobados dentro de los dominios de la pacífica Pintura. Evidentemente, lo único que en los conflictos de la guerra, como en todo lo demás, preocupa á Francisco de Holanda es el aspecto estético de las cosas, la manifestación libre y enérgica de la actividad humana en bella forma. Para él los grandes capitanes eran unos artistas que habían sabido dibujar admirablemente la victoria.

Menos trabajo costaba probar la utilidad de la pintura en tiempo de paz, y así en este punto se extiende menos, y presenta menos novedad su argumentación. Por otra parte, insiste con exceso, y es la parte floja del libro, en el aspecto interesado y utilitario de la cuestión, en las grandes recompensas, así de honra como pecuniarias, que obtenían los artistas en Italia, al revés de lo que acontecía en nuestra Península y especialmente en Portugal, donde estaban muy mal pagados según había aprendido Miguel Ángel por relación de un criado portugués que tuvo. Más atento á la gloria que al provecho quisiéramos á Francisco de Holanda, y llegan á impacientar sus continuas lamentaciones, si bien el mismo candor con que las expresa es indicio de ánimo sincero, más picado, si acaso, de vanidad que de codicia, puesto que la idea del medro personal se subordina en él á la altísima idea que tenía de la nobleza de su arte.

Otros puntos se tratan sin gran orden en esta disertación: uno es la apología de las caprichosas figuras llamadas *grutescos*, hecha en estos notables términos que prueban que Holanda, en medio de su rígido clasicismo, no era hostil al libre juego de la fantasía pictórica ni á lo que hoy llamaríamos *humorismo* en el arte, siempre que pudiera invocar en su abono ejemplos antiguos, como lo eran, para el caso, las pinturas descubiertas en las Termas de Tito. «Y mejor se decora la razón (dice) cuando se pone en la pintura alguna monstruosidad buscando la variedad y la apacible distracción de los sentidos, que á las veces desean contemplar lo que nunca vieron y lo que parece imposible que exista, más bien

que las acostumbradas figuras de hombres ni de alimañas, por admirablemente trazadas que estén. Y á tanto ha llegado el insaciable deseo humano que muchas veces le hastía un edificio regular con sus columnas, puertas y ventanas, y prefiere otro fingido, de falso grutesco, en que las columnas son niños que salen por los cálices de las flores, y los arquitrabes y frontones están hechos de ramos de mirto, y las portadas de cañas y de otras cosas que parecen muy imposibles y fuera de razón, y sin embargo, todo ello resulta cosa grande si está hecho por quien lo entiende.» De aquí á la justificación teórica y anticipada del barroquismo, parece que no había más que un paso, pero ha de tenerse en cuenta que tales concesiones abundan en los tratadistas más rígidos del siglo XVI, empezando por nuestro Sagredo. Y además en todos ellos van subordinadas á la ley que Holanda llama del *decoro*, según la cual lo que parece bien en un jardín ó en una casa de placer resultaría inadecuado en un templo.

De esta ley hace especial aplicación á la pintura religiosa «porque muchas veces las imágenes mal pintadas distraen y hacen perder la devoción, á lo menos á los que tienen poca, y por el contrario, las que son pintadas divinamente, hasta á los poco devotos los incitan á la contemplación y á las lágrimas, y les infunden gran reverencia y temor con su aspecto grave. Y aun es tamaña empresa (prosigue Miguel Ángel) el querer imitar en algún modo la imagen venerable del Señor, que no basta para ello que el pintor sea gran maestro y muy discreto y avisado, sino que tengo por necesario que sea de muy buena vida, y aun, si pudiera ser, santo, para que el Espíritu Santo se digne descender á su mente é iluminarle.»

Nuevos encarecimientos del arte del dibujo, «que es la fuente y el cuerpo de la pintura, de la escultura y de la arquitectura, y la raíz de todas las ciencias», conducen á una definición de la pintura, que formula Miguel Ángel en estos términos: «La pintura que yo tanto celebro y ensalzo, consiste en imitar alguna cosa, aunque sea sola, de las que Dios hizo con gran cuidado y

sabiduría, comenzando por aquellas criaturas que son más semejantes á él, y descendiendo á las alimañas y á las aves, según la perfección que cada cosa merece y su género admite. Y según mi parecer, será pintura excelente y divina aquella que mejor imite cualquiera obra de Dios, ya sea una figura humana, ya un animal selvático y extraño, ó una ave del cielo ó cualquiera otra criatura. Pero será mayor la excelencia de la obra cuando trasladare cosa más noble y de mayor delicadeza y ciencia. Pues ¿cuál será el bárbaro juicio que no alcance que es más noble el pie del hombre que su zapato, ó su piel que la de las ovejas de quien saca sus vestidos?»

Pobre parece este concepto de la imitación en boca de un idealista tan ferviente como Francisco de Holanda, pero lo era, como todos sus contemporáneos, más por instinto que por raciocinio, y repetía tradicionalmente aforismos técnicos que, prescindiendo del valor estético de la concepción, le llevaban á conclusiones como ésta: «quien supiere dibujar bien y hacer solamente un pie, una mano ó un pescuezo, pintará todas las cosas del mundo.»

Con el sabio y repetido precepto de la *difícil facilidad*, que para Holanda es el más excelente *aviso y primor* del arte, termina este diálogo, que forma con los tres primeros un grupo muy distintamente caracterizado. El cuarto, escrito seguramente mucho después, tiene diversos interlocutores: no figuran en él ni la Marquesa de Pescara, ni Miguel Ángel, ni Lactancio Tolomei, sino personajes más oscuros, aunque dignos de buena memoria en la historia artística, D. Julio de Macedonia, ó sea Julio Clovio, á quien llama Francisco de Holanda «el más consumado de los iluminadores de este mundo»; el grabador Valerio de Vicenza, «uno de los hombres cristianos que en el presente tiempo quiso competir con los antiguos en el arte de esculpir medallas huecas ó de medio relieve, en oro, en cristal y en acero», á los cuales se agrega un caballero romano llamado Camilo. Tampoco la materia del diálogo ofrece particular interés para nuestro objeto, reduciéndose á un comentario de las noticias de Plinio sobre la pintura antigua,

sazonado con algunas invectivas contra los malos críticos y estimadores de la pintura, y sobre todo, contra los que la pagan mal.

Tal es, muy sucintamente expuesto, el contenido de los Diálogos de Francisco de Holanda en aquella parte que hoy puede interesar á la historia de las ideas estéticas, prescindiendo de los muchos puntos en que tienen utilidad y valor para la arqueología artística. Si los límites de esta disertación nos lo permitieran, completaríamos esta reseña citando algunos pasajes muy luminosos de otras obras suyas, que explanan ó corroboran la doctrina fundamental de dicho tratado. La distinción, por ejemplo, entre la *ciencia* del diseño y el *arte* del dibujo, que es capital en su terminología, aparece mucho más clara que en los *Diálogos* en el libro *Da Sciencia do desenho*. El dibujo no es más que la representación material y gráfica del diseño, es decir, de la concepción ideal del artista, «dada gratuitamente al entendimiento por Dios». La confusión de estos dos términos es uno de los pecados capitales de la traducción de Raczynski, ó más bien de Roquemont, quien con ella embrolló todo el sistema estético de nuestro autor, que es esencialmente idealista y platónico, aunque con una metafísica muy elemental y como de aficionado. Holanda piensa de reflejo, pero modifica conforme á su idiosincrasia peninsular las ideas reinantes en Italia, se las asimila por el entusiasmo de discípulo que en él se confunde con el hervor de la invención, y habla de su arte con el sentimiento místico de un iniciado. La disposición contemplativa y religiosa de su espíritu se revela hasta en su tratado de arquitectura *(Da fabrica que falece a cidade de Lisboa)* donde fervorosamente inculca la necesidad de fortalecer y reedificar la ciudad interior de nuestra alma antes que la exterior de piedra y de cal.

V.

Harto nos ha detenido este fecundo y simpático tratadista, pero téngase en cuenta su prioridad cronológica y su singular representación como discípulo inmediato y directo del arte italiano, é intransigente propagandista de su dogma estético. Aún cabía un grado más de intolerancia y exclusivismo, dentro de las ideas del Renacimiento. Si para Francisco de Holanda eran águilas los pintores de su tiempo, sólo en cuanto imitaban á Miguel Ángel, para D. Felipe de Guevara, ilustre caballero que anduvo al servicio de Carlos V, el tipo de la perfección inimitable, no ya en la escultura sino en la pintura, no estaba en la Italia del siglo XVI, sino mucho más atrás, en Grecia y en la Roma cesárea. D. Felipe de Guevara no era pintor, sino arqueólogo y numismático, uno de los primeros coleccionistas de medallas y antigüedades romanas, y uno de los fundadores de tal estudio en España, juntamente con Antonio Agustín y Ambrosio de Morales, que fué grande amigo suyo y preceptor de su hijo D. Diego de Guevara, á cuya prematura muerte dedicó aquella hermosísima lamentación que se lee en su *Discurso sobre las antigüedades de España*. Muy leído el D. Felipe en la *Historia Natural* de Plinio, y sabedor por él de las vicisitudes del arte de los Polignotos, Parrasios y Timántes, vino á deshora á encender su fantasía y á dar cuerpo á las imágenes confusas que se había ido formando por la lectura del compilador latino, el descubrimiento de los grutescos de las Termas de Tito, y el ardor con que Rafael y Juan de Udine comenzaron á imitarlos en las *loggie* del Vaticano. Desde aquel momento la pintura antigua no era ya una serie de nombres famosos, sino algo real y visible, que no podía menos de atraer el espíritu de quien, como Guevara, creíase con buena fe ciudadano del mundo clásico. Es

verdad que aquellas pinturas eran de plenísima decadencia, y que la genuina pintura griega seguía tan ignorada como antes, pero estas consideraciones, para nosotros tan obvias, no fueron parte á detener el entusiasmo arqueológico de Guevara, que se dió á rebuscar, no sólo en el libro XXXV de Plinio, sino en Luciano, en Pausanias, en Eliano, en Ateneo, en los dos Filóstratos, todos los pasajes que hablan de cuadros, y emprendió tejer con estos hilos una historia *de pictura veteri*, tentativa algo prematura, pero de erudición sólida y nada vulgar para su tiempo. Gloria fué que un español intentase escribirla por primera vez, según creemos. Y no fué inútil su audaz conato, ni quedó estéril la semilla que había lanzado en este ramo de la arqueología, puesto que en el siglo XVII vemos que la cultivó de nuevo el docto amigo de Velázquez y Rioja D. Juan de Fonseca y Figueroa, de cuyo libro sobre la pintura antigua queda memoria en las eruditas ilustraciones de D. Jusepe Antonio González de Salas al *Satyricon* de Petronio. Y en el siglo XVIII, uno de los jesuítas españoles desterrados á Italia, el aragonés Vicente Requeno, adquirió no vulgar nombradía con sus *Ensayos sobre la restauración del arte antiguo de los pintores griegos y romanos* (1784), obra cuya parte histórica no puede menos de parecer hoy anticuada, pero que en su tiempo se consideró como un excelente suplemento á la obra clásica de Winckelmann, y era seguramente muy superior á lo que habían escrito, comentando á Plinio, el P. Harduino, Francisco Junio y el conde de Caylus: consistiendo, por otra parte, la mayor originalidad del libro, no en sus eruditas noticias, sino en los ensayos prácticos de renovación de la pintura *encáustica*, buscada hasta entonces en balde á la oscura luz de un pasaje de Plinio: «*resolutis igni ceris, penicillo utendi*» (1). De estos ingeniosos tra-

(1) *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci è de' Romani Pittori: in Venetia, Gatti,* 1784.—2.ª edición, muy aumentada. Parma, imprenta de Bodoni, 1787.

bajos y descubrimientos del P. Requeno se hizo luego intérprete y vulgarizador en España otro compañero suyo de hábito y de emigración, D. Pedro García de la Huerta (1). Perdónese esta leve digresión, encaminada á demostrar que nunca se perdió del todo la tradición de estos estudios en España, aunque por su índole especial fuesen siempre poco frecuentados del vulgo literario.

Lo que da valor para nosotros al libro de D. Felipe de Guevara, tenida en consideración la época en que escribía, son ciertos aforismos estéticos de eterna verdad é inmejorablemente expresados. Con suma lucidez reconoce que la facultad crítica, en su esencia, no es distinta de la facultad estética, y que el juzgar de una obra de arte implica cierta virtud de reconstruirla mentalmente. Guevara lo expresa, dividiendo en dos la invención: «la primera, »cuando, juntamente con el entendimiento, las manos demues»tran la semejanza de las cosas que están imaginadas... la se»gunda, para juzgar bien ó mal de las cosas ya pintadas, y para »dar orden cómo las manos y el entendimiento ajeno pongan en »efecto las fantasías que sólo el entendimiento tenga conce»bidas.»

Son también afirmaciones muy transcendentales de este olvidado autor la relación estrecha de la obra artística con el temperamento del autor, con el nivel intelectual de su público, con el clima en que nace y con los objetos cuya visión frecuenta. Todo esto, dicho en otros términos, consta en repetidos pasajes de su libro. Terminantemente afirma que las obras de pintores y estatuarios responden por la mayor parte «á las naturales disposiciones y afectos de sus artífices», y lo corrobora con este ejemplo, en que parece trazar proféticamente, y con casi un siglo de antelación, la semblanza de Ribera, según la idea que de él tiene el

---

(1) *Comentarios de la pintura encáustica... Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1795.*

vulgo, aunque muchos de sus cuadros la desmientan: «Pues ven-»gamos á discurrir por las pinturas de un melancólico airado y »mal acondicionado; las obras de este tal, aunque su intento sea »pintar ángeles y santos, la natural disposición suya, tras quien »se va la imitativa, le trae inconsideradamente á pintar *terribili-»dades* y *desgarros* nunca imaginados sino de él mismo.» Si tal es la influencia del temperamento, no lo es menos la de aquel «há-»bito que acarrea á las gentes la continuación de la vista de cier-»tas cosas particulares y propias de una nación y no de otras... »Así los pintores venecianos, queriendo tratar el desnudo de al-»guna mujer, por su imitativa fantástica vienen á dar en una »groseza y carnosidad demasiadas.» De tales influjos participan no solamente el artista, sino el contemplador, «afrontándose »(como dice Guevara) las *imitativas imaginarias* de los compara-»dores y estimadores de las pinturas con las de los artífices de »ellas.»

Estas y otras enseñanzas profundas y verdaderas, como las que recomiendan el estudio de la historia, no sólo para buscar asuntos en ella, sino para penetrarse del color local que exige cada argumento; y el estudio de la filosofía para que ayudado por ella pueda el artista concebir «mayores grandezas y más fantás-ticas ideas de cosas admirables», se hallan obscurecidas en el libro de Guevara por el más ciego fanatismo clásico, que no sólo le hace abominar de la Edad Media, sino mirar con menosprecio las escuelas de su siglo, en que el arte pictórico subió á una altura jamás vislumbrada por los antiguos. Admira la pintura clásica por fe, canoniza sus obras por el testimonio de compiladores y sofis-tas que quizá no las conocían tampoco y las tomaban como pura materia de erudición ó de retórica; acepta por base de apreciación estética las pueriles narraciones de los pájaros que vinieron á picar las uvas de Zéuxis, y otros cuentecillos semejantes; lo que no ve ni sabe más que por tradición confusa y litigiosa, le enamora; no tiene ojos para los prodigios que se desarrollan de-lante de él. Cree agotado el poder de la naturaleza humana en los

antiguos, y escribe frases como estas: «Apeles se aventajó, no »sólo á todos los que hasta entonces eran nacidos, pero también »á todos los que de allí adelante habían de nacer... Yo sospecho »que *la naturaleza duerme el día de hoy* segura de ser vencida ni »desafiada en semejantes empresas.» ¡Dormir la naturaleza en el siglo de Rafael y de Miguel Ángel, de Ticiano y de Pablo Veronés! Un tropo ó figura retórica de cualquier declamador griego, una frase vulgar y sin substancia, como la de *vencer á la naturaleza*, que se habrá dicho de cuantos han pintado, es para Guevara testimonio y autoridad irrecusable que debe hacer desistir de toda competencia á los modernos. Hasta quiere encontrar en los antiguos la pintura al óleo, por la convincente razón de que «siendo tan completos en todo, como que no hubo gente que en »razón y juicio les aventajase, no era de presumir que igno»raran semejante menudencia.» A tal grado de superstición arrastraba el prestigio de la antigüedad á espíritus no vulgares (1).

Mucha más templanza, más tino, más justa estimación de los méritos de antiguos y modernos, y por decirlo todo, un clasicismo más racional y más puro, se admira en los preciosos fragmentos que en prosa y verso nos quedan del racionero de Córdoba, Pablo de Céspedes, varón *de muchas almas* como todos los grandes hombres del Renacimiento, puesto que juntó á los lauros de pintor, escultor y arquitecto, los de humanista, arqueólogo y poeta, proponiéndose imitar en su vida artística el modelo de Miguel Ángel, en quien idolatraba, y de quien cantó en versos de majestad verdaderamente romana:

---

(1) *Comentarios de la Pintura, que escribió D. Felipe de Guevara, Gentilhombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de D. Antonio Ponz...* Madrid, 1788, por D. Jerónimo Ortega é Hijos de Ibarra.

Cual nuevo Prometeo, en alto vuelo
Alzándose, extendió las alas tanto
Que puesto encima al estrellado velo
Una parte alcanzó del fuego santo.
Con que tornando enriquecido al suelo
Por nueva maravilla y nuevo espanto,
Dió vida con eternos resplandores
A mármoles, á bronces, á colores.

Lástima fué que Céspedes, nacido algo más tarde de lo que á su gloria convenía, no alcanzase en Roma los grandes días de la pintura italiana ni tratase á Miguel Ángel, á quien sólo conoció de lejos y en sus postrimerías, agriado por la edad y por los desengaños, ni pudiera emanciparse como dibujante de la influencia amanerada de los Zuccaros y otros imitadores degenerados de las escuelas florentina y romana. Verdad es que un viaje á Parma corrigió su manera con el estudio de la del Correggio, á quien admiró profunda y sinceramente hasta decir de él «que parecía traer del cielo las figuras que pintaba.» De todo esto resultó un discreto eclecticismo, en que el dibujo de la escuela romana, la vigorosa anatomía de Miguel Ángel, el arte clásico de composición y agrupamiento de las figuras y la expresión psicológica de las fisonomías, aparecen realzados por un colorido brillante y armonioso, como es de ver, sobre todo, en la *Última cena* de la catedral de Córdoba, cuadro famoso y tenido generalmente por el más característico, ya que no el mejor conservado de su autor (1), cuya influencia en esta parte fué tal que, según afirma Francisco Pacheco, «le debió la Andalucía la buena luz de las tintas en las car»nes», es decir, uno de los elementos capitales del grande arte

(1) Sobre las obras artísticas de Céspedes (algunas de muy dudosa atribución) y sobre los principales sucesos de su vida puede consultarse con fruto la docta monografía de D. Francisco María Tubino, *Pablo de Céspedes*, premiada por esta Real Academia en el certamen de 1866, é impresa en 1868.

naturalista que vino después; algo que brilla por su ausencia en las obras correctas y tímidas de Luís de Vargas y sus contemporáneos.

Por la suavidad y belleza de su manera, por su excelente colorido, por la franqueza y precisión de su dibujo, admiraron á Céspedes sus contemporáneos, y quizá le admiraron todavía más, sin darse clara cuenta de ello, por «haber restaurado la pintura á »su primitiva dignidad y estima», es decir, por la transcendencia dè su ideal estético, por la elevación noble y pura de su alma, que impuso una especie de ritmo sereno y majestuoso á sus ejemplos, á sus enseñanzas, á todos los actos de su vida, y enalteció con su persona el arte que profesaba. Sea cual fuere el valor (para algunos críticos muy alto) que se dé á las obras pictóricas de Céspedes, cuyo único defecto quizá sea la ausencia de carácter propio, que tan fácilmente las deja confundir con las de sus maestros italianos; lo que no puede negarse al racionero cordobés es una influencia profunda y decisiva en el desarrollo de la cultura andaluza, no sólo por la enseñanza práctica y por el conocimiento profundo de la técnica, sino por la variedad de aptitudes que se juntaban en él; por el gusto y mesura que ponía en todo, fiel á su educación clásica; por su talento poético que fué en verdad de primer orden y que sólo se empleó en alabanza de las bellas artes con acentos dignos de Virgilio; por aquella índole suya tan dulce y simpática, que no excluía la suave ironía, ni la paradoja ingeniosa, ni el voluntario y reflexivo apartamiento de las vanidades del mundo, ni la entereza de carácter cuando fué preciso manifestarla, como en el caso memorable del Arzobispo Carranza, á cuya amistad permaneció fiel en medio de las más deshechas borrascas, poniendo en aventura su propia seguridad y sosiego; y, finalmente, por su mismo èclecticismo, que le hacía reconocer los méritos de las escuelas más diversas, dándole en amplitud de miras como crítico lo que quizá perdía en originalidad de ejecución.

Todo lo que nos queda de tan ilustre varón puede encerrarse

en menos de cincuenta páginas, pero estas páginas son oro puro. Las encabeza un *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, dirigido al grande humanista extremeño Pedro de Valencia (discípulo predilecto de Arias Montano), por cuyos ruegos le escribió en 1604. Las cierran los fragmentos del *Poema de la pintura;* sesenta y seis octavas, salvadas por Pacheco en su *Arte*. En medio se colocan un *Discurso sobre la arquitectura del templo de Salomón,* ó más bien sobre el origen de la columna corintia, y una carta á Pacheco sobre los procedimientos técnicos de la Pintura (1).

Vano y supérfluo sería renovar aquí la antigua cuestión sobre la legitimidad de la poesía didáctica. La enseñanza directa y formal podrá ser hoy incompatible con la poesía, aunque no lo fuera en las primitivas edades, en que la poesía fué el único lenguaje humano; pero el espíritu poético, que es una manera ideal y bella de concebir, sentir y expresar las cosas, cualesquiera que ellas sean, puede convertir lo científicamente entendido y contemplado en fuente de emoción estética. Semejante facultad es rarísima, pero por lo mismo es más digna de alabanza en quien la tiene, y no ha de confundirse de ningún modo con la exposición rimada y pueril de cualquier enseñanza, á menos que no se quiera excluir del arte á algunos de los más grandes poetas que en el mundo han sido. Cuando la contemplación científico-poética llega á su grado más alto, todo el sistema del mundo cabe en los inmortales exámetros de Lucrecio. Cuando una musa más apacible vaga por senderos más risueños, nace el arte docto é ingenioso de la descripción virgiliana, el arte divino de engrandecerlo todo con los matices y lumbres de la dicción poética, y sobre todo con el sentimiento vigoroso y profundo del misterio de la naturaleza,

---

(1) Todos estos fragmentos (de los cuales poseía un códice con enmiendas autógrafas de Céspedes el Sr. Amador de los Ríos) se hallan al fin del tomo v del *Diccionario* de Cean Bermúdez (páginas 268-352).

ó con el entusiasmo lírico que ennoblece las más humildes labores humanas. El numen que inspira á Céspedes, discípulo asombroso de Virgilio, si ya no rival y émulo suyo en episodios como la descripción del caballo y el elogio de la tinta, es el mismo numen de las *Geórgicas*, aunque aplicado á diversa materia. Céspedes, poeta y humanista en una pieza, y hombre además de viva y ardiente imaginación, sentía resonar continuamente en sus oídos

El verso grande de Marón divino;

y á veces los ecos de una poesía más antigua y más clásica, ora la de Píndaro, á quien confiesa que tenía *particular devoción*, porque veía en él «una pintura grande y cual convendría á un Micael Ángel», ora la de aquel padre inmortal del canto épico, de quien dice en una valiente octava:

No creo que otro fuese el sacro río
Que al vencedor Aquiles y ligero
Le hizo el cuerpo con fatal rocío
Impenetrable al homicida acero,
Que aquella trompa y sonoroso brío
Del claro verso del eterno Homero,
Que viviendo en la boca de la gente
Ataja de los siglos la corriente.

Yo no lamento tanto como otros que la obra de Céspedes quedase incompleta, aunque seguramente habremos perdido algunos centenares de buenos versos. Las octavas que nos quedan, no excediendo en total de 700 versos, ni dejándonos adivinar siquiera el plan y la extensión del poema, producen el efecto de magníficos torsos de estatuas destrozadas, ó bien de columnas de un templo griego derruído, más grandes y más bellas por la soledad y el silencio que las envuelven. Perdida la mayor parte de lo didascálico, y conservados los episodios en que el numen de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica

y vuela con las alas de Lucrecio y de Virgilio, no se parece á esas obras de artificio chinesco como los poemas latinos de los jesuítas ó los poemas franceses de Lemierre ó de Delille, cuya gracia mayor consiste en decir poéticamente una porción de menudencias triviales y prosaicas, sino que, henchido de calor, de afectos, de grandeza, de entusiasmo comunicativo, es, más que otra cosa, una oda sublime á las bellas artes, que el autor amaba y hace amar á sus lectores, empleando en su alabanza tal plenitud de número y armonía, tan alto y robusto estilo como rara vez le alcanzó ninguno de sus contemporáneos. Su imaginación, aunque pictórica en alto grado, como lo prueba la descripción del caballo, era grandiosa y audaz más bien que amena y florida. Placíanle graves meditaciones sobre la caducidad de los imperios, sobre el universal é incontrastable señorío de la muerte; y acertaba á pronunciar estos lugares comunes con un acento tan solemne que los magnifica y rejuvenece.

De Príamo infelice sólo un día
Deshizo el reino tan temido y fuerte:
Crece la inculta hierba do crecía
La gran ciudad, gobierno y alta suerte:
Viene espantosa con igual porfía
A los hombres y mármoles la muerte...
. . . . . .
Sólo la gloria que el ingenio adquiere
Se libra del morir, ó lo difiere.
Humo envuelto en las nieblas, sombra vana
Somos, que aun no bien vista desparece:
Breve suma de números que allana
La Parca cuando multiplica y crece.
. . . . . .
Deuda cierta nacemos y tributo
Al gran tesoro del hambriento Pluto.
Todo se anega en el Estigio lago:
Oro esquivo, nobleza, ilustres hechos;
El ancho imperio de la gran Cartago

Tuvo su fin con los soberbios techos;
Sus fuertes muros de espantoso estrago
Sepultados encierra en sí, y deshechos
El espacioso puerto, donde suena
Agora el mar en la desierta arena.
  Espantoso su nombre fué; espantoso
El hierro agudo á la ciudad de Marte:
Ella lo sabe, y Trasimeno ondoso
Que con su sangre hirvió de parte á parte:
Caverna ahora del león velloso,
De áspid sorda y cerasta se reparte,
Donde no humano acento, mas bramidos
De fieras resonantes son oídos.
. . . . . .
  ¡Qué mucho si la edad hambrienta lleva
Las peñas enriscadas y subidas,
El fiero diente y su crueza ceba
De piedras arrancadas y esparcidas!
Las altas torres con extraña prueba
Al tiempo rinden las eternas vidas:
Hiéndese y abre el duro lado en tanto
El mármol liso, el simulacro santo!...

Pero de las hermosuras poéticas de la obra de Céspedes no es necesario hablar aquí, mucho más cuando todo español que ha gustado algún sabor de buenas letras las conserva en el tesoro de su memoria. Las ideas estéticas son muy raras en los fragmentos conservados; la belleza se siente y se respira en ellos, pero el autor no trata de definirla. Cree (del mismo modo que Miguel Ángel, cuyas opiniones nos ha transmitido su discípulo Francisco de Holanda) que la mayor nobleza de la pintura consiste en ser imitación de la obra divina; y por eso empieza invocando al *Pintor del mundo,* que puso en la forma humana un *microcosmos,*

Y el aura simple de inmortal sentido
Inspiró dentro en la mansión interna,

Recomienda con mucho ahinco la imitación del natural y la selección de partes:

Del *natural* recoge los despojos,
De lo que pueden alcanzar tus ojos.
. . . . . .
. . . . . Tú *entresaca* el modo
Y de *partes* perfectas haz un todo.
. . . . . .
En el silencio obscuro su belleza
Desnuda de afeitadas fantasías,
Le descubre al pintor naturaleza.
. . . . . .
Las frescas espeluncas ascondidas
De arboredos silvestres y sombríos,
Los sacros bosques, selvas extendidas
Entre corrientes de cerúleos ríos,
Vivos lagos y perlas esparcidas
Entre esmeraldas y jacintos fríos,
Contemple, y la memoria entretenida
De varias cosas quede enriquecida.

Por modelo de dibujo ofrece á la perpetua emulación de su discípulo el *Juicio final* de la Capilla Sixtina:

No pienses descubrirle en otra cosa,
Aunque industria acrecientes y cuidado,
Que en aquella excelente obra espantosa
Mayor de cuantas se han jamás pintado,
Que hizo el Buonarota, de su mano
Divina, en el Etrusco Vaticano.

La maestría que recomienda no es tampoco la de Alberto Durero, sino la de Miguel Ángel:

Yo la vi y observé en aquella fuente
De perenne saber, de do salieron
Nobles memorias de valiente mano
Que ornan la alta Tarpeya y Vaticano.

Pero á esto y á la hermosísima descripción de los instrumentos y á algunas leves consideraciones sobre la perspectiva y el escorzo se reduce la parte conservada de este tratado, que ciertamente enseña poco, aunque deleite y admire por el sabio artificio con que poetiza hasta los pormenores más ingratos. ¿Quién olvida aquella descripción de la concha de los colores:

Sea argentada concha, do el tesoro
Creció del mar en el extremo seno,
La que guarde el carmín y guarde el oro,
El verde, el blanco y el azul sereno:
Un ancho vaso de metal sonoro
De frescas ondas transparentes lleno,
Do molidos al ólio en blando frío
Del calor los defienda y del estío.

O aquellos otros versos acerca de la cuadrícula:

Y luego mirarás por donde pasa
Cierto el contorno de la bella idea,
De rincón en rincón, de casa en casa,
De aquella red que contrapuesta sea.

Los escritos en prosa de Céspedes (todos incompletos) se refieren más bien á la historia que á la teoría del arte, pero nos autorizan á tener al racionero, no sólo por docto arqueólogo y humanista, sino por crítico agudo, original y á veces muy independiente en sus juicios. Con dos rasguños, con cuatro palabras gráficas y expresivas describe y juzga una obra de arte, y á veces estas palabras no son indignas de la grandeza de los objetos.

Interrogado por el sabio orientalista Pedro de Valencia sobre la misma cuestión que tanto preocupó á D. Felipe de Guevara, Céspedes, con más prudencia que su predecesor, como quien sentía toda la grandeza de la pintura italiana, se guarda muy mucho de fallar el pleito en favor del arte antiguo, limitándose á decir que «vamos muy á peligro de errar comparando y cotejando las obras

que no vemos con las que hemos visto de los pintores de este siglo». Prescindiendo, pues, de las obras de arte, que no viven más que en las páginas de Plinio, trata de caracterizar las maravillas del Renacimiento, que él propio vió en Italia y que conservaba vivas en su memoria. Para ensalzar á Miguel Ángel se le ocurren siempre magníficas palabras; en una parte dice de él que «en ciencia de músculos y proporciones humanas lleva muchos pasos de ventaja á los antiguos» y que «hinchó y perfeccionó toda la capacidad de las artes». En otra le compara con Píndaro, como hemos visto; y siempre y en todas partes reconoce en él el atributo de la grandeza. De Rafael pondera «la modestia virginal y divinidad en rostros humanos, ternura grande en los niños, el donaire en las mujeres, hábitos, trajes y ornatos, *con cierta simplicísima hermosura*», y el haber añadido á la pintura, «juntamente con el crecimiento del dibujo, la mayor gracia que jamás se había visto y creo no se verá». De Masaccio escribe que «fué el primero entre nuestros mayores que procuró engrandecer aquella débil manera de entonces». Y lejos de mostrar encono contra el arte de la Edad Media, aunque tache de «ridículas y mal asentadas» sus figuras, parece como que se complace en traer á la memoria estos oscuros principios de aquella labor humana, subida después á tanta alteza, reconociendo con amplio espíritu, que se adelanta casi dos siglos á la crítica de su tiempo, que «sin duda se acabara del todo la pintura, si la religión cristiana no la hubiera sustentado de cualquiera manera que fuese». Céspedes busca afanoso la cuna y las primeras muestras del arte cristiano, porque, como él dice con frase bellísima, «con más brío comienza á salir una planta del suelo, aunque sea una hojita sola, que cuando se va secando, aunque esté cargada de hojas». Siente *harto dolor* de que por renovar el pórtico del Vaticano se destruyeran pinturas bizantinas, y confiesa que teniendo devoción particular á una rudísima efigie de Santa María de Transtevere, dolióse muy amargamente el día en que la encontró blanqueada. Reverencia y besa las santas y

antiquísimas paredes de las iglesias muzárabes de Córdoba, y reconoce que «esta suerte de pintura, aunque tan grosera é inculta, parece que todavía era las cenizas de donde había de salir la hermosísima fénix que después brilló con tanto esplendor y riqueza, disipando las cerradas tinieblas... De estos principios, aunque flacos, subió la grandeza de este arte á la cumbre que en nuestros tiempos se ha visto.»

Hay más: Céspedes es acaso el único autor del siglo XVI que se atreve á romper con la autoridad artística más venerada entonces, con la autoridad de Vitruvio. En el discurso llamado inexactamente sobre el *templo de Salomón,* tratando de indagar el origen de la columna corintia, que, en su concepto, es la palma rodeada y *astringida* de las cuerdas, rechaza racionalmente la leyenda de la hija del alfarero de Sicyon, y busca, lo mismo que los eruditos de hoy, la cuna de la arquitectura en Oriente (con expresa mención de los edificios asirios), reduciendo á su justo valor el testimonio del arquitecto romano, que «solamente observó la manera de los griegos, ó no vió los edificios donde estaban puestas las columnas, ó no entendió el modo de sacarlas torcidas .. Y perdóneme Vitruvio, que estos fueron los principios del orden corintio, y no los que él trae de cosas á mi parecer ridículas».

Quedaría incompleta la enumeración de los preceptistas de artes en el siglo XVI si no hiciéramos mención del ilustre orífice leonés Juan de Arfe, que fué el primero de los de su profesión, y aun pudiéramos decir de los de su dinastía, en abandonar el gusto *plateresco* y echarse en brazos de la arquitectura greco-romana, «dexando por vanas y de ningún momento las menudencias de *resaltillos*, *estípites, mutilos*, *cartelas* y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas siguen los inconsiderados y atrevidos artífices... de lo cual, como cosa mendosa... (añade) he huído siempre, siguiendo la antigua observancia del arte que Vitruvio y otros excelentes autores enseñaron, con demostración de los mejores exemplos de los antiguos,

principalmente en la fábrica de la custodia de plata de Sevilla» (1).

Bien conocido es el manual enciclopédico, aplicable á las tres artes del dibujo, que Arfe compuso con el título de *Varia Commensuración* (2), y cuya popularidad entre los artistas se mantuvo hasta fines del siglo pasado, como lo prueba la edición, todavía vulgar, de 1736. Divídese en cuatro libros, de muy desigual mérito: el primero es un tratado rudimentario de geometría práctica; el segundo, un compendio de anatomía pictórica; el tercero trata empíricamente «de las alturas y formas de los animales y aves»; el cuarto expone de modo muy breve las reglas de los cinco órdenes arquitectónicos y la aplicación que de ellos puede hacerse á las piezas de iglesia y al servicio del culto divino. La doctrina ofrece poca novedad, y está tomada casi enteramente del libro de *Simetría*, de Alberto Durero. Sólo tiene de curioso el tratado, aparte de las noticias históricas que incluye, la forma de octavas reales en que está compuesto, no ciertamente con propósito de poema didascálico como el de Céspedes, sino con el modesto fin de ayudar la memoria de los plateros, á quienes el libro está dedicado. Arfe se muestra menos hábil artífice en endecasilabos

---

(1) *Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla. Con licencia, en Sevilla, en casa de Juan de León*, 1587, 8.° 16 pesetas. Este rarísimo opúsculo, del cual sólo se conoce un ejemplar, fué reimpreso por el Sr. Zarco del Valle en el tomo III de *El Arte en España* (páginas 174-196) acompañado de una larga y curiosa carta de Cean Bermúdez. La invención de la custodia ejecutada por Arfe fué del canónigo Pacheco, humanista eminente, tío del pintor del mismo nombre.

(2) *Joan de Arphe y Villafañe, natural de León, Esculptor de Oro y Plata. De varia conmensuración para la Esculptura y Architectura. Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de León, 1585.* (Al fin del libro III dice 1587.) Folio.

Hay reimpresiones de Madrid, 1675 y 1736, esta última con adiciones de D. Pedro Enguera.

que en oro ó en hierro, lo cual importa muy poco para su gloria ni para que dejemos de apreciar rectamente el espíritu de renovación artística que hay en sus humildes páginas. No se busque en ellas, sin embargo, aquel primero y generoso furor del Renacimiento, cuando Berruguete modelaba en cera el Laoconte recién descubierto y celebrado en un himno hermosísimo de Sadoleto, y Gaspar Becerra, poseído de aquel mismo entusiasmo que sentía Benvenuto por *las hermosas vértebras y los magníficos huesos*, dibujaba valientemente las figuras del libro de anatomía de Valverde. La escultura clásica, falta de ambiente y de independencia entre nosotros, no pasó de una grande esperanza, y dejó muy pronto el puesto á la escultura realista y popular de las imágenes de madera, arte espontáneo de una raza en quien la realidad á veces vulgar de la vida y el poder de la expresión se han sobrepuesto siempre al idealismo estético. Pero no fué estéril aquel primer movimiento, no sólo por lo mucho que en su rápida eflorescencia produjo, sino por el influjo que ejerció en otras artes menores, que en aquel siglo bien merecían el nombre de bellas, y de las cuales fué sin duda Arfe el preceptista y el teórico.

Hubo á fines del siglo XVI dos autores que, sin ser artistas ni haber tratado de cuadros y edificios más que por incidencia, mostraron, sin embargo, rara capacidad estética y un modo personal y propio de sentir ciertos aspectos y formas de arte. Fué uno el gran prosista Fray Jerónimo de Sigüenza, de quien pudiéramos decir, si tal género de comparaciones se tolerasen hoy, que las abejas de su nativa Alcarria pusieron en sus labios una miel más dulce que la del Himeto. Bajo la mano de este incomparable estilista, los secos anales de una orden religiosa, exclusivamente española, y no de las de más historia, se convirtieron en tela de oro, digna de los Livios y Xenophontes. Al narrar extensamente en el libro IV de su *Historia de la Orden de San Jerónimo* la fundación del Escorial y describir las obras de arte que allí se acumularon, Sigüenza se explaya con verdadera delectación, y no como quien trata cosa episódica, en juicios y compa-

raciones de arquitectos, escultores y pintores, y logra muchas veces traducir con elegantes palabras la impresión óptica. No negaré que con frecuencia aplica el criterio literario á las artes plásticas; defecto de *tránsito* en que inevitablemente incurren, ó incurrimos, todos los críticos y aficionados á quienes falta una educación técnica. Pero aun esto mismo lo hace el P. Sigüenza con ingeniosa sinceridad; y este punto de vista suyo, que aplicado, por ejemplo, á Tiziano, le sugiere elogios demasiado vagos (aunque de ningún modo fuera insensible á la magia del color y del relieve, como lo prueba la descripción de cierto cuadro en que encuentra los paños *tan redondos y tan fuertes que se pueden asir con la mano)*, le da, en cambio, singular perspicacia para juzgar de las obras de ciertos artífices en quienes el concepto alegórico y satírico se sobrepone al mérito de la ejecución, como sucede con el excéntrico Jerónimo Bosco, cuyas fantasías (que parecen generadoras de los *Sueños* de Quevedo) interpretó agudísimamente, defendiéndole de la nota de disparatado y hereje. «La diferencia »que, á mi parecer, hay de las pinturas deste hombre á las de los »otros, es que los demás procuran pintar al hombre cual parece por »de fuera; éste sólo se atrevió á pintarle cual es dentro... Comun»mente los llaman (á sus cuadros) *los disparates*... gente que re»para poco en lo que mira... Sus pinturas no son disparates, sino »unos libros de gran prudencia y artificio; y si disparates son, son »los nuestros, no los suyos, y por decirlo de una vez, es una sá»tira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres.»

Si en su delicada atención á las cosas de arte es singular el P. Sigüenza entre nuestros cronistas de órdenes religiosas, no lo es menos entre nuestros historiadores generales la piadosa curiosidad y el buen instinto con que Ambrosio de Morales, tanto en su *Crónica* como en el *Viaje Santo*, descubre, por decirlo así, la arquitectura asturiana de los primeros tiempos de la Reconquista, y aprecia con tan graciosa ingenuidad algunos de sus monumentos que ciertamente nadie le había enseñado á contemplar ni á admirar. Así dice de Santa María de Naranco: «Es grande

»para hermita y chica para iglesia: toda la labor es lisa, y la her-»mosa vista que el templo hace consiste en su buena proporción »y correspondencia.» Y en otra parte, hablando del mismo templo: «no hay más que unas escaleras lisas, mas están puestas con »tanta gracia, que dan luego en mirándolas contento y senti-»miento de mucho primor en el arquitectura. Estas escaleras »fueron necesarias para tener toda la iglesia debajo otra del »mismo tamaño, á la costumbre de entonces, y por ser grande y »alta hace más bravo edificio.» Véase también esta linda descripción del diminuto templo de San Miguel de Lino: «Es pequeñito, »pues con grueso de paredes no tiene más de cuarenta pies de »largo y la mitad de ancho; mas en esto poquito hay tan linda »proporción y correspondencia, que cualquier artífice de los muy »primos de agora tendría bien que considerar y alabar. Mirada »por de fuera, se goza una diversidad en sus partes que hace pa-»recer enteramente en cada una lo que es y lo hermoso que tiene. »El crucero y cimborrio, la capillita mayor y la torre para las »campanas, todo son cosas que se muestran por sí con gran gusto »á los ojos, y todo junto hace mayor lindeza. Entrando dentro, es-»panta un brinquiño tan cumplido de todo lo dicho y de cuerpo de »iglesia, tribuna alta, dos escaleras para subir á ella y á la torre, »comodidad y correspondencia de luces. Y agradando todo mucho »con la novedad, da mayor contento ver en tan poquito espacio »toda la perfección y grandeza que el arte en un gran templo »podía poner.» Tales pasajes, y no son los únicos, muestran que el sentido del arte de la Edad Media, aun en sus formas más primitivas y modestas, nunca faltó del todo á ciertos espíritus selectos, por más que no haya sido general hasta nuestros días, gracias á lá arqueología romántica.

VI.

Al terminar este rápido bosquejo de lo que fué la preceptiva y la crítica de artes en la época del Renacimiento, no pretendo exagerar de ningún modo la transcendencia de las ideas estéticas que la informaban. Muy elementales eran, porque en rigor la estética no había nacido aún. Nutríase ésta que pudiéramos llamar embrionaria disciplina del arte, de ciertos conceptos metafísicos, recibidos la mayor parte del idealismo platónico, y combinados bien ó mal con el principio aristotélico de la imitación; se acaudalaba en la parte técnica con buen número de observaciones derivadas de práctica constante y segura, con nociones cada vez más precisas de anatomía pictórica, de óptica y perspectiva, de geometría y mecánica aplicada á las construcciones y de otros varios ramos de la ciencia. cuyos progresos fueron admirables en el período que va desde Leonardo de Vinci hasta Galileo; participaba, en suma, del movimiento especulativo de las escuelas filosóficas y del movimiento positivo de la ciencia matemática y de la ciencia experimental, y al mismo tiempo vivía en unión estrecha y fecunda con el saber de los humanistas, con la renovada tradición clásica, con la naciente arqueología, con los estudios sobre la teoría del arte literario, mucho más adelantados entonces y ahora que los relativos á las artes plásticas. De todo esto se aprovechaba, muy oportuna y discretamente á veces; y por su mismo atraso, por la especie de dependencia en que vivía, por lo vago y mal deslindado de sus fronteras, por la invasión continua de nociones extrañas á su dominio, por el carácter popular, y si se quiere superficial, de sus enseñanzas, contribuía á la general cultura más que á la particular de los artistas, á quienes principalmente ayudaba levantando su ideal ético y social, y

mostrándoles el nexo que liga entre sí las bellas artes, y todas ellas con el grande arte de la vida. Aun espíritus algo vulgares como el de Francisco de Holanda se sentían enaltecidos y magnificados al tocar estas esferas de luz serena y contemplativa, y en almas como la de Céspedes bastaba esta visión para ennoblecer el pensamiento é imprimir á la vida un ritmo majestuoso.

Pero evidentemente esta preceptiva era incompleta, aunque los relámpagos del genio de Leonardo la hubiesen iluminado. Expresión, además, de un ciclo artístico, tenía que morir con él cuando su virtualidad se hubiese agotado, ó seguir paso á paso los de su decadencia y amaneramiento, convirtiéndose las nociones metafísicas en fórmulas vacías y los preceptos en recetas. Es más, el arte del siglo XVII había cambiado de orientación y de procedimientos; en los Países Bajos y en España era franca y gallardamente naturalista, y sin embargo, los tratados técnicos seguían escribiéndose con las ideas y las máximas del siglo XVI, es decir, con las del idealismo florentino decadente, con las de Vasari y Ludovico Dolce. Para Vicente Carducho, la pintura no había hecho más que declinar desde Miguel Ángel, apartándose de aquella perfección de dibujo y *aquel cerrar los perfiles exteriores del desnudo.* El artista estaba obligado á *enmendar los desaciertos de la naturaleza,* so pena de que su pintura fuese calificada de *imperfecta é indocta,* censura que Carducho extiende nada menos que á Velázquez, aunque sin nombrarle. «Deste abuso no tienen poca culpa, que poco han sabido ó poco se han estimado, abatiendo el generoso arte á conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de *borrachos,* otros de fulleros, tahures y cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto de *habérsele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos* y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte y poca reputación del artífice.» En el mismo medio artístico en que se educó Velázquez, en la academia de su suegro Pacheco, que congregando bajo el mismo techo las artes y las letras de Sevilla, prolongó, como en

un invernadero, la vida algo artificial, pero espléndida, de aquella colonia romana ó ateniense que los Céspedes, los Malaras, los Herreras y los Arguijos habían trasplantado á la Bética, se creía firmemente en la objetividad realísima de aquella *certa idea* de que Rafael, el Bembo y Castiglione habían hablado en la corte de Urbino.

Los *Diálogos* de Carducho (1633), el *Arte de la Pintura* de Pacheco (1649), los *Discursos practicables* del aragonés Jusepe Martínez, que parece presentir la posibilidad de una estética general llamada por él «fundamento del arte y raíz cuadrada de la inteligencia», y hace bastantes concesiones á la *manera desembarazada y liberal* de sus contemporáneos; y finalmente el monumento, histórico y teórico á la par, que ya bien entrado el siglo XVIII (1715-1724) levantó á la gloria de la pintura nacional su cronista D. Antonio Palomino, no son más que exposiciones diversas del eclecticismo italiano, adoptado *teóricamente* en España aun por las escuelas que menos pecaban de idealistas. Se veneraban estos dogmas como los de las Poéticas clásicas, y se repetían por universal consentimiento y rutina, salvo no observarlos casi nunca.

Tan larga vida tuvo aquí, como en toda Europa, la tradición doctrinal del Renacimiento, aunque de ella no quedase más que la corteza. No puede decirse que substancialmente se modificara con los primeros estudios estéticos del siglo XVIII, ni con la dictadura artística de Mengs, que no hizo más que extremar el falso idealismo y la intolerancia seudo-clásica, fundada en cierta fantástica y abstracta noción de lo bello, y en una falsa, aunque noble, inteligencia del arte antiguo. La verdadera emancipación de la crítica pictórica la hicieron, á fines de aquella centuria, Winckelmann, Lessing y Diderot, cada cual á su manera. Winckelman, convirtiendo por primera vez la arqueología en historia del arte y en estética aplicada, ó, digámoslo así, en acción; enseñando á ver cara á cara las obras de la plástica antigua en su religiosa y solemne sencillez, y formulando por primera vez sus leyes, con mezcla de error sin duda, pero con un sentido

profundo que sobrevive á sus defectos de anticuario, inevitables cuando él escribía; Lessing, el más grande de los agitadores estéticos, reivindicando contra la marmórea serenidad de Winckelmann el valor del elemento *expresivo é individual;* enterrando para siempre el viejo sofisma *ut pictura poesis*, y con él la poesía descriptiva y la pintura alegórica; y levantando sobre todas las antinomias estéticas la ley suprema de la belleza formal, realizada de muy diverso modo en las artes del dibujo y en la poesía: Diderot, finalmente, el autor de los *Salones*, gran sembrador de ideas buenas y malas; improvisador de genio; el único que entre los enciclopedistas mereció nombre de filósofo, aunque sus obras más originales no hayan sido conocidas hasta nuestro tiempo; crítico sin rival en la apreciación de todo lo que es carnal, sanguíneo y brillantemente coloreado; crítico imperfecto sin duda, y brutal y materialista cuanto se quiera, pero que en medio del torbellino de sus rapsodias muestra una intuición estética sorprendente que á veces confina con el romanticismo y otras con el realismo moderno en sus más osadas manifestaciones.

Por obra y virtud de estos precursores y otros de menos nombre (entre los cuales puede contarse algún español de quien he discurrido en otra parte) salió de mantillas la crítica de la *pintura*, tomada esta palabra en el sentido amplio en que todavía la entendió Lessing; y ha florecido en nuestro siglo como una de las ramas principales del grande árbol estético. Y si en algún nombre quisiéramos resumir sus progresos, no le buscaríamos entre los grandes metafísicos á quienes se debió el organismo de esta nueva ciencia, ni entre los poetas y literatos románticos que quisieron renovar, á pesar de los anatemas de Lessing, la competencia y lucha de la pluma con el pincel, sino en aquel iniciador inglés, excéntrico y profundo, cuyos libros, tan llenos de adivinaciones como de rarezas y paradojas, se han convertido para muchos en una especie de Alcorán y producen cada día innumerables fanáticos, no menos que detractores encarnizados. No es del caso discutir la propaganda estética de Ruskin: para mí

vale principalmente porque fué sincero; porque buscó en la naturaleza y en el arte, no la *sensación,* sino la verdad, el *carácter permanente* de las cosas, las cualidades primarias del objeto; porque se inclinó con religioso terror ante el gran misterio del poder *plasmante* ó formador; porque predicó constantemente al artista humildad delante de la naturaleza, humildad delante de la historia, y aborreció todo arte de aparato y de mentira. Y porque entendía así el arte, pudo escribir con serena conciencia en su testamento estético que «el conocimiento de lo bello es el primer escalón para el conocimiento de las cosas buenas y armónicas, y que las leyes, la vida y la alegría de la Belleza, en el mundo material, son partes tan eternas y sagradas de la creación como en el mundo de los espíritus la virtud, y en el mundo de los ángeles la adoración.» ¡Qué lejos están estas palabras de la crítica fisiológica de Diderot, de la crítica determinista de Taine: qué próximas, en cambio, al sentido que tuvo en sus mejores páginas la crítica infantil del Renacimiento, la que Francisco de Holanda ponía en labios de sus gloriosos interlocutores!

He dicho.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. É ILMO. SR. D. ANGEL AVILÉS

SEÑORES:

Cada día estoy más enamorado de la concisión. Las frases: *veni, vidi, vici*, de César; *qu'il mourut*, de Corneille; *to be or not to be*, de Shakespeare, y otras semejantes, parécenme piedras preciosas del lenguaje humano. Apenas existe, á mi entender, libro más grande que la *Imitación de Cristo*, obra de tan pocas páginas; y ningún discurso de los que he oído en mi vida me ha llenado tanto, ni me ha llegado tan al alma, como el brevísimo que pronunció mi amigo y maestro D. Adelardo L. de Ayala á la muerte de la Reina Mercedes.

Quisiera que todo esto sirviese para explicar, no lo que voy á decir, sino lo que voy á no decir, después de la profunda y elocuentísima oración que D. Marcelino Menéndez y Pelayo ha compuesto y acaba de leer para solemnizar su ingreso en esta Academia.

Hubiérale contestado nuestro inolvidable Director, D. Juan F. Riaño, que de ello se había encargado y á quien lloramos muerto, y él habría podido hacerlo extensa y dignamente; yo no: por que mi discurso tiene que estar «desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben». Como no habito en tales moradas, procuraré ser muy breve, y siquiera así me recomendaré á vuestra benevolencia.

Nuestros Estatutos no disponen cosa alguna sobre el modo, la forma, ni la extensión de estas contestaciones; pero la costumbre ha establecido que el Académico que contesta haga la presentación del nuevo Académico, enumere los méritos que le adornan, como para justificar públicamente la elección y amplíe con citas y consideraciones el tema del recipiendario.

Mas, ¿tengo yo, por ventura, que presentaros á vosotros, ni presentar á nadie, la gran figura literaria de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, á quien todo el mundo, en España y fuera de España, conoce y admira? Sería pretensión ociosa, inútil, de todo punto innecesaria.

¿Habré de relatar sus numerosas é importantes obras, tarea desempeñada ya á maravilla por el ilustre Valera en el Prólogo que en 1899 puso al *Homenaje* que á Menéndez y Pelayo rindieron notables literatos nacionales y extranjeros, con sendos, preciosos estudios de erudición española, y en celebración del vigésimo año de su profesorado? No puedo yo realizar este trabajo mejor que Don Juan Valera, y no quiero, ni vosotros me lo perdonaríais, realizarlo en términos peores.

¿Necesitaré justificar que haya sido elegido Académico de Bellas Artes el autor insigne de la *Historia de las ideas estéticas en España?* Esta obra monumental, que hacía tanta falta en nuestra literatura, creo yo que no pudo nacer hasta que hubo un cerebro de amplitud y cultura bastantes á producirla; viniendo á completar en esa rama del saber patrio, la labor de Milá y Fontanals, Canalejas y Fernández y González, nuestro distinguido compañero.

Y cuanto á ampliar con citas y consideraciones un asunto que Menéndez y Pelayo trate, además de parecer intento vanidoso, tendría que resultar empresa imposible, porque cuando él aplica sus portentosos talentos y su inmensa erudición á dilucidar un tema, lo recorre y lo profundiza de modo tal, que ilumina con luz meridiana sus senos más recónditos, fijándolo y agotándolo por completo.

De la Preceptiva artística en el Renacimiento y de sus representantes en nuestra Península, D. Felipe de Guevara, Francisco de Holanda y Pablo de Céspedes, se ha ocupado principalmente el Sr. Menéndez y Pelayo, en quien la vasta cultura clásica es más honda y más real que en la mayor parte de los escritores modernos, pues de tal manera conoce la antigüedad, que no parece que ha leído los textos griegos y romanos, sino que los ha vivido. De donde resulta que su pluma es eco y tornavoz de aquellos conceptos divinos que, partiendo de las ciudades de Pericles y de Augusto, llenaron el orbe, y después del crepúsculo ascético medioeval, resurgieron vigorosos y alegres en la brillante aurora del Renacimiento, por las claras regiones de Italia y por toda Europa, como pascual resurrección del alma, nuevamente despierta en la humanidad.

No seguiré yo al Sr. Menéndez y Pelayo, ni menos intentaré el imposible de ampliar sus conceptos en este punto; pero la entusiasta admiración mía por Pablo de Céspedes, mi compatricio, me lleva, sin poder evitarlo, á añadir al recuerdo de las hermosas octavas reales que, de los fragmentos de su *Poema á la pintura*, cita el Sr. Menéndez y Pelayo, la octava que Céspedes dedicó á otro cordobés, y que á nadie cuadra tanto como á su propio autor:

«Este, por quien de gloria coronada
viste de eterno honor mil ornamentos
Córdoba, de laureles adornada
y de palmas sus altos fundamentos;
luz de su ilustre patria, levantada
encima á cualesquier merecimientos:
y es bien razón que en serlo della, sea
de cuanto alumbra el sol y el mar rodea.»

Pablo de Céspedes, como Francisco de Holanda, fueron preceptistas á la manera que lo fué el gran Leonardo de Vinci, que expresaba literariamente conceptos artísticos dados ya á luz y puestos de relieve por sus manos en las esferas del diseño; y eso ha acon-

tecido también con algunos en nuestra edad moderna. Las lucubraciones estéticas de Hegel y de Schelling no tienen, á mi humilde juicio, la virtud práctica que realza el trabajo esencial de Etex en su clásico *Curso de dibujo,* de Ruskin en sus admirables *Elementos del dibujo y de la pintura,* de Töpffer en sus geniales y preciosísimas *Reflexiones y fruslerías de un pintor ginebrino,* de Stevens en sus concisas y profundas *Impresiones sobre la pintura.*

En estas obras hallarán los artistas algo que les guíe y les ilumine, más aún que en los tratados de estética pura, y más que en los tratados doctrinales de Taine, de Blanc ó de Guyot; sirviéndoles de complemento las acabadas monografías de asuntos pictóricos y de vidas de pintores con que han enriquecido la literatura artística en el extranjero Stirling, Lefort, Justi, Pablo Manz, Eugenio Müntz y tantos otros, y en nuestra España algunos como Carderera, Madrazo y el malogrado Ceferino Araujo Sánchez, que si no por la cantidad, por la calidad de sus obras, sus grandes conocimientos, su justa y fina observación, su personal y alto criterio, podría llamarse el Ruskin español.

Tales estudios pueden ser en sumo grado provechosos á los artistas, á condición de que tengan, como en la feliz época del Renacimiento, nociones serias acerca de las disciplinas fundamentales del intelecto humano, no sólo para formar cabal idea del hombre y del universo, cuya representación natural y bella les compete, sino para desarrollar sus potencias mentales. De la fuerza expresiva que estas alcancen, depende la verdadera producción artística, y no de esa fácil, pero trivial manifestación de condiciones vulgares, que, sobre todo en nuestra España, abundan tanto como perjudican; no de esas prácticas cómodas y rutinarias, que cifran la belleza de una obra pictórica en la profusión del color y la soltura de la pincelada, funesto germen del amaneramiento.

Y á condición también de que los que dediquen su vida al Arte, posean nativamente el indispensable y precioso *sexto sentido* de que habla Töpffer, y acerca del cual escribe estas bellísimas frases al comienzo de su citada obra:

«Pero ¿qué ve, qué siente ese sexto sentido? Huele, oye, ve, toca: reune, en suma, las funciones de los otros cinco; pero en un mundo ideal en que los otros cinco no penetran. He hablado de la hoja, del lago, del cielo; pues bien: en todas estas cosas, saborea un encanto que no reside ni en el verde, ni en el azul, ni en la luz brillante; un encanto que estas perfecciones ocasionan, sin constituir su verdadero objeto; que provocan y excitan, pero que ellas por sí solas no bastarían á producir.»

. . . . . .

«Ese encanto á que me refiero, es sentir algo de caduco, ligero y efímero en la hoja; es apreciar vagamente, al contemplarla, la rápida fuga de los años, las tristes metamorfosis que obra el tiempo; es hallar en ella algunos rasgos de nuestro destino, juguete de las cosas externas, como la hoja es juguete de los vientos y de las tormentas; es sentir en el lago algo apacible y amable, un misterioso apartamiento ó un reflejo puro del cielo, mudable como él y que imprime en el alma, ora una melancolía que la contrista blandamente, ora una dulce alegría que la recrea; es sentir en el cielo una profundidad que conmueve, lejanas playas...»

Aquí se interrumpe Töpffer, pone puntos suspensivos, y luego dice con candorosa malicia:

«Me parece que haré bien en no ir más lejos».

Y yo, por mi parte, al llegar aquí, digo:

Basta, basta; calle la lengua y hable el corazón: abracemos efusivamente al nuevo compañero, á D. Marcelino Menéndez y Pelayo, honra de España desde há mucho tiempo, y, desde hoy, glorioso timbre de esta casa solariega de las Bellas Artes.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU